

LA MÉTAPHORE
DANS L'ŒUVRE
DE STÉPHANE MALLARMÉ

THÈSE POUR LE DOCTORAT D'UNIVERSITÉ PRÉSENTÉE A LA FACULTÉ
DES LETTRES DE L'UNIVERSITÉ DE PARIS

PAR

DEBORAH AMELIA KIRK AISH

M. A. (BRIT. COL.)

PARIS

LIBRAIRIE E. DROZ

25, RUE DE TOURNON

1938



Digitized by the Internet Archive
in 2026

LA MÉTAPHORE
DANS L'ŒUVRE DE STÉPHANE MALLARMÉ

UNIVERSITÉ DE PARIS — FACULTÉ DES LETTRES

LA MÉTAPHORE
DANS L'ŒUVRE
DE STÉPHANE MALLARMÉ

THÈSE POUR LE DOCTORAT D'UNIVERSITÉ PRÉSENTÉE A LA FACULTÉ
DES LETTRES DE L'UNIVERSITÉ DE PARIS

PAR

DEBORAH AMELIA KIRK AISH

M. A. (BRIT. COL.)

PARIS
LIBRAIRIE E. DROZ
25, RUE DE TOURNON

1938



A MES PARENTS

LA MÉTAPHORE

DANS

L'ŒUVRE DE STÉPHANE MALLARMÉ

PRÉFACE

L'étude des métaphores de n'importe quel auteur reste toujours hasardeuse, les procédés de réflexion et d'imagination étant difficilement compréhensibles et analysables. Chez Mallarmé, en particulier, si complexes sont les images, si nuancé le symbolisme, qu'on n'est jamais sûr de bien saisir le sens des poèmes et des articles en prose. Toutefois, nous croyons qu'il est certainement possible d'arriver à des conclusions acceptables en étudiant scientifiquement les métaphores mallarméennes. Pussions-nous avoir été assez heureux pour le prouver.

Nous tenons à exprimer notre gratitude envers nos professeurs de Paris, Monsieur Charles Bruneau et Monsieur Daniel Mornet, qui nous ont toujours prodigué leurs précieux conseils. Nous voudrions aussi remercier vivement tous ceux qui en France et au Canada nous ont aidés et encouragés.

ABRÉVIATIONS

Dans le texte de la thèse, les renvois aux œuvres de Mallarmé comportent trois indications :

1. Un ou deux mots importants tirés du titre du poème ou de l'article en prose.
2. La première lettre du titre du recueil.
3. Le numéro de la page sur laquelle se trouve la citation.

Exemple :

“ Luxe, ô salle d'ébène où, pour séduire un roi... ”

Quand l'ombre, p. 122.

La citation est prise dans le sonnet *Quand l'ombre menaça de la fatale loi*, du volume *Poésies*, page 122.

Ainsi :

c. i. — *Contes indiens*.

d. — *Divagations*.

D. M. — *Dernière Mode*.

p. — *Poésies*.

v. c. — *Vers de circonstance*.

Les indications *A Mistral*, *A Aubanel*, etc., signifient *Lettres à Mistral*, *Lettres à Aubanel*, et sont suivies par la date de la lettre en question et le numéro de la page du recueil.

INTRODUCTION

Qu'est-ce qu'une métaphore ? Les définitions abondent : les théories changent d'une époque à l'autre. En général, il est admis que la métaphore est une comparaison sous-entendue. C'est « le procédé d'expression considérée comme un transfert d'une notion abstraite dans l'ordre du concret par une sorte de comparaison abrégée ou plutôt substitution ¹ ». Dans la présente étude, la métaphore prend une signification un peu plus large. Elle est faite par n'importe quelle figure (métonymie, synecdoche, comparaison véritable aussi bien que comparaison abrégée) ; elle est l'instrument non seulement de la substitution aux objets concrets des notions abstraites, mais également de l'introduction de l'élément concret dans le domaine abstrait. Le mot « métaphore » peut s'appliquer à toute expression figurée dès qu'il y a analogie entre des notions et des objets soit concrets soit abstraits.

Pendant les époques classique, romantique et naturaliste, la métaphore reste simple et claire. Elle sert d'explication et d'interprétation, s'employant tantôt à élucider des idées ou à préciser des images, tantôt à exprimer des sentiments et des émotions humains. Les deux termes de la comparaison sont énoncés franchement, les rapports qui les unissent mis en relief évident.

Au moment de l'éclosion de l'école symboliste, un changement radical dans la conception de la métaphore apparaît, grâce à l'introduction de la théorie célèbre des correspondances. Les Symbolistes, s'inspirant de Poe et de

1. Marouzeau : *Lexique de la terminologie linguistique*.

Baudelaire, insistent sur la réalité d'une vérité supérieure dont le monde actuel n'est qu'une transcription faible et inexacte. Ainsi, il existe des liens étroits entre tous les phénomènes du monde quotidien et de l'univers entier. Comme dit Baudelaire,

Les parfums, les couleurs et les sons se répondent...

(*Correspondances, Fleurs du Mal.*)

Les écrivains essaient d'atteindre cette vérité absolue en se servant de ces « correspondances » qu'eux seuls, doués d'une vision aiguë, peuvent apercevoir. Ils ne doivent rien nommer, rien expliquer. Par des symboles dont la signification est cachée aux lecteurs, par des images superposées et fondues ensemble, par des harmonies verbales appropriées, ils réussissent à « évoquer » pour nous le développement des notions qu'ils désirent présenter. Du coup, la métaphore perd sa clarté et sa simplicité pour devenir nuancée, faisant valoir un jeu complexe de rapports infinis et de contacts multiples.

Prenons, par exemple, la métaphore symboliste telle que l'emploient Verlaine et Rimbaud, deux des premiers poètes de cette époque, écrivant tous deux en même temps que Mallarmé. Celle de Verlaine se caractérise par l'harmonie et par le mouvement. Souvent le poète compose les figures selon les procédés musicaux :

Les sanglots longs
Des violons
De l'automne
Blessent mon cœur
D'une langueur
Monotone...

(*Chanson d'automne, Poèmes Saturniens.*)

Rien là que le son pur. Pas d'image, pas de logique. Les mots semblent être choisis seulement à cause de la valeur musicale des voyelles ouvertes en « o », et des voyelles nasales en « on ». Pourquoi les « violons de l'automne » ? Pourquoi une « langueur monotone » causée par les sanglots ? Nous n'en savons rien. Le poète y voit une

concordance subtile qui lui plaît. L'effet en est harmonieux au possible ; il crée en nous une impression de douce mélancolie.

D'autres fois, il souligne l'élément de mouvement. Rien n'est stable chez Verlaine. Il ne juxtapose pas les deux termes de l'analogie ; il les mélange :

L'échelonnement des haies
Moutonne à l'infini, mer
Claire dans le brouillard clair
Qui sent bon les jeunes baies.

(*Sagesse XIII.*)

Dans le brouillard, il voit les haies, de hauteur inégale, qui se penchent sous le vent léger. Cela le fait penser à la mer agitée par la brise, et aux petites vagues qu'on appelle des « moutons ». La métaphore est formée par le verbe qu'il tire de cette analogie, « moutonne ». Voilà une correspondance de forme. Mais que tout y est flou ! Le point de départ purement visuel est oublié dans le développement de l'idée principale et dans la recherche des harmonies verbales.

La même idée de mouvement dirige les métaphores de Rimbaud. Ce poète est un créateur d'images « cinématographiques », l'action donnant à ses figures une force exceptionnelle. Aussi a-t-il la vision d'un peintre, mais d'un peintre qui ne tient plus compte des valeurs du monde ordinaire. Il met tout sens dessus-dessous ; il prend les idées les plus hétéroclites pour les lier ensemble. Voici que, pour lui, la poésie, le ciel et la mer se mêlent en une image à la fois pittoresque et fluide :

Et, dès lors, je me suis baigné dans le poème
De la mer infusé d'astres et lactescent,
Dévorant les azurs verts où, flottaison blême
Et ravie, un noyé pensif, parfois, descend. "

(*Bateau ivre.*)

Chez Rimbaud, tout est spontané, tout relève d'une association brusque et momentanée. Essentiellement, ses métaphores sont des analogies de forme et de couleur ; mais

quoique les couleurs soient vives, la forme reste vague, tout imprégnée de mouvement rapide. Rimbaud ne nous donne pas le temps d'y voir les détails, ni même la forme complète. Il veut nous présenter simultanément deux ou trois notions, contradictoires et paradoxales, soudées en une seule unité harmonieuse, saisissante.

Mallarmé aussi est attiré par la théorie des correspondances. La recherche d'une métaphore de suggestion et d'évocation aux images fluides et mouvementées, aux harmonies séduisantes, le fascine et le captive. Il prend la formule traditionnelle de la métaphore, la perfectionne, la développe au plus haut degré de sa puissance, la transforme en instrument capable de traduire son idéal élevé de la Littérature pure.

CHAPITRE PREMIER

LA MÉTAPHORE MALLARMÉENNE

Mallarmé est parvenu à une métaphore très saisissante du fait de ses recherches patientes, continuelles, pour trouver une forme des plus nuancées, capable d'exprimer en toute sa force et en toute sa subtilité son idée nue. Il s'acharne à la poursuite de l'Absolu — de l'idée finale et parfaite. Il l'entrevoit, il pense la saisir. Mais comment rendre en termes compréhensibles cette notion abstraite ? Un style imagé, fluide, est nécessaire pour créer le « pont » entre l'intelligence normale des lecteurs et le domaine de l'intelligence pure. La métaphore ordinaire, trop concrète, trop descriptive pour former ce lien, se borne aux choses terrestres, aux émotions humaines ; elle ne peut pas se lancer à travers l'espace pour essayer d'exprimer cette idée absolue.

Dans toutes les œuvres de Mallarmé, on le voit travailler, faire des expériences pour atteindre cette expression idéale de métaphore. Il y réussit admirablement. La métaphore chez lui est fort originale ; elle part des choses les plus ordinaires pour s'élever d'un seul trait à la pensée la plus pure — la pensée qui dirige l'univers. Entre l'image concrète et l'idée abstraite, pas d'intermédiaire. Elles sont mêlées intimement l'une dans l'autre — « la figure, que demeure l'idée ¹ ».

Cette métaphore se distingue par une condensation extrême de forme. L'ellipse, un agencement insolite de mots à chaque moment. Mallarmé vise à retrancher tout

1. *Divagations : Planches et feuillets*, p. 218.

élément qui ne lui paraît essentiel, jusqu'au point de cacher entièrement le développement logique de ses figures. Des deux termes de l'analogie, il supprime le premier, laissant à ses lecteurs le soin de reconstituer la pensée complète.

En dépit de ce manque de précision et de construction logique — (peut-être même à cause de cela) — la métaphore mallarméenne est douée d'une puissance extraordinaire d'évocation et de suggestion. Entre le point concret du départ et l'idée finale, peuvent se présenter toutes sortes d'idées et de sensations, des plus grandes aux plus menues, toujours changeantes, toujours neuves. Elles s'entremêlent, se superposent ; elles ne se juxtaposent jamais. Serrée, condensée, de thèmes ainsi que de forme, chaque figure de rhétorique peut suggérer dans un seul mot, dans un seul vers, les notions complexes qui demandent en explication des paragraphes entiers de prose détaillée. La métaphore, c'est la danseuse, impersonnelle, qui « suggère » par ses gestes, par ses élans, les thèmes qu'elle interprète :

“ A savoir que la danseuse *n'est pas une femme qui danse*, pour ces motifs juxtaposés qu'elle *n'est pas une femme*, mais une métaphore résumant un des aspects élémentaires de notre forme, glaive, coupe, fleur, etc., et *qu'elle ne danse pas*, suggérant, par le prodige de raccourcis ou d'élans, avec une écriture corporelle ce qu'il faudrait des paragraphes de prose dialoguée autant que descriptive, pour exprimer, dans la rédaction : poème dégagé de tout appareil du scribe ¹. ”

Cette multiplicité d'analogies caractérise toujours l'œuvre de Mallarmé. Ses métaphores s'associent inévitablement à d'autres notions, à d'autres images. Elles se présentent brusquement, simultanément, s'expliquant non pas les unes après les autres, mais les unes par les autres. Chaque figure participe de celles qui la précèdent, qui la suivent ; elle se fait comprendre par un jeu compliqué d'analogies et de correspondances. Par conséquent, la métaphore se transforme facilement en symbole.

1. *Divagations : Ballets*, p. 173.

Il est évident que la métaphore mallarméenne montre les éléments caractéristiques de la métaphore symboliste employée par Baudelaire, Verlaine et Rimbaud. C'est une forme plus complexe, plus perfectionnée, — la métaphore symboliste poussée au dernier degré de sa puissance. En contraste avec celle-ci qui se borne à créer des émotions ou à suggérer des états d'âme, tout l'intérêt de la métaphore mallarméenne se concentre sur la Pensée qui en est la force principale. Dans les œuvres de Mallarmé, toutes les figures sont foncièrement intellectuelles. L'émotion sensorielle y entre, assurément, mais elle n'y joue pas le rôle dominant. La tournure concrète et pittoresque de la métaphore, ses harmonies captivantes, ses parfums, son mouvement fluide et vif, n'existent que pour mieux faire valoir la pureté de la pensée.

Quant aux théories sur lesquelles il base son système de figures de rhétorique, Mallarmé en est redevable surtout à Edgar Allan Poe et à Baudelaire, qui ont introduit en France la grande conception de l'idée des correspondances. Du point de vue du style pur, cependant, ni l'un ni l'autre de ces deux écrivains ne semble l'avoir beaucoup influencé. Il prend plutôt comme point de départ les métaphores d'harmonie ou de mouvement de Verlaine. Je reprends la citation déjà employée :

L'échelonnement des haies
Moutonne à l'infini, fumer
Claire dans le brouillard clair
Qui sent bon les jeunes baies. "

(Sagesse : XIII.)

Il y a là une forme d'hypallage où la force principale de la figure se concentre dans le verbe. Mallarmé sait bien se servir de cette construction métaphorique. Dans la citation suivante se trouve un emploi analogue :

quand, sur l'or glauque de lointaines
Verdures dédiant leur vigne à des fontaines,
Ondoie une blancheur animale au repos.

(Après-midi d'un faune.)

Encore, Mallarmé suit-il l'image à l'élan gigantesque, aux mots abstraits, beaucoup employée par Victor Hugo à la fin de sa vie :

Peut-être est-il utile à vos desseins sans nombre
Que des êtres charmants
S'en aillent, emportés par le *tourbillon* sombre
Des noirs événements.

(*Contemplations : A Villequier.*)

Certaines métaphores, chez Mallarmé, paraissent presque identiques, se composant des mêmes mots, des mêmes images :

Un *tourbillon* de raisons naïves ou neuves émane,
qu'il plairait de saisir avec sûreté.

(*Divagations : Mimique, 186.*)

D'autres font voir une maîtrise encore plus sûre. Par le seul usage de mots vagues, Mallarmé arrive à suggérer une impression, momentanée, sensorielle, tout en soulignant une idée abstraite. La jupe blanche de la danseuse qui fait des pirouettes, luit sous la lumière théâtrale :

La nudité presque, à part un *rayonnement* bref de jupe.

(*Divagations : Ballets, 184.*)

Cette forme de métaphore développée par Mallarmé s'attache directement à sa conception idéaliste de la Littérature. Pour lui, la poésie et la prose sont des créations essentiellement intellectuelles. Penseur, logicien imperturbable, il aime étudier, travailler, analyser, faire des comparaisons, tirer des conclusions. Il cherche l'absolu, le parfait. Il poursuit sa pensée à de telles hauteurs, à de telles sublimités, que son intelligence limitée d'être humain risque de ne plus pouvoir supporter un travail aussi acharné. « La tension de ma pensée, dit-il lui-même, depuis ces quelques jours de solitude fut à ce point extrême que j'ai craint de ne pouvoir la soutenir ¹. » Crise momentanée d'une intelligence trop active. Mais toute sa production littéraire est sortie d'un tel paroxysme d'intellectualisme suprême.

1. Viélé-Griffin : *Stéphane Mallarmé* : M. F., 15 novembre 1924, p. 28.

D'ailleurs, toutes ses œuvres littéraires, depuis ses premiers poèmes de *Brise Marine* et d'*Azur*, jusqu'au dernier poème du *Coup de Dés*, font partie d'un seul cycle d'idées. Elles traitent chacune un aspect différent du même problème. Malheureusement, il est assez difficile de définir exactement ce thème central. Il peut être « la confrontation de l'être humain, doué de conscience, avec la nature ¹ » ; ou bien « l'expression de l'homme, non plus dans son individualité égoïste, mais dans ses réciprocités avec tout ² » ; ou bien, encore, « le spectacle de l'homme assistant par la poésie à la représentation de son propre drame ³ ». Les trois interprétations sont justes, en partie. Mais, en réalité, il y a une combinaison de deux thèmes — une spéculation intellectuelle sur le problème de l'univers, et une analyse psychologique de la conscience et de l'esprit humains. La modification légère d'une définition déjà citée suffira amplement : la confrontation de l'être humain, doué de conscience et de la capacité d'analyse, avec le problème de l'univers.

Ainsi, Mallarmé s'applique à résoudre les problèmes les plus sublimes, les plus détaillés.

Pour lui, l'univers est un système d'idées pures réglées par l'idée finale qui est l'Absolu. Le monde n'est ainsi qu'une série de symboles qui reflètent, comme dans un miroir, cette grande vérité. Entre toutes les choses du monde — abstraites ou concrètes — il y a des correspondances ou superficielles ou profondes. Ici se montre l'influence des idées de Poe et de Baudelaire. Villiers de l'Isle-Adam aussi, ami intime, fort admiré de Mallarmé, avait beaucoup réfléchi, en mystique, à cette formation de l'univers par l'analogie. Pour Mallarmé, qui voit tout avec la clarté froide de la logique, mais qui conserve au fond de son âme un petit rien de mysticisme, cette explication du monde et de l'univers est la seule possible. A son avis, l'obligation de tout écrivain est de chercher ces

1. Mauclair : *Princes de l'esprit*, p. 121.

2. Dujardin : *Mallarmé par un des siens*, p. 38.

3. Poizat : *De Mallarmé à Valéry*, p. 18.

liens cachés entre les choses les plus diverses. « L'explication orphique de la Terre, dit-il, est le seul devoir du poète ¹. »

Il veut trouver, en même temps, le secret de l'intelligence humaine. Cherchez dans les poèmes et dans les sonnets, dans les poèmes en prose et les articles de *Divagations*, dans le *Coup de Dés* et dans *Igitur*, — partout il y a cette inquiétude, ce désir d'étudier et d'analyser les réactions de l'esprit humain. Mallarmé veut aller au fond de l'âme ; il veut pénétrer les profondeurs du subconscient. Chaque analogie, chaque métaphore, chaque image, fait voir une méditation profonde sur le problème de notre être.

Toujours, Mallarmé accorde une grande importance à l'élément d'évocation et de suggestion. Sans doute, aussi, son inspiration vient des théories de Poe et de Baudelaire. Lui-même, il avait traduit les poèmes de Poe ; il se rendait bien compte de l'emploi original que faisait cet Américain de la force d'évocation. C'était à lui de prendre cette théorie pour la continuer, la perfectionner, la mener à son ultime développement. Mallarmé ne dit jamais sa pensée ; il ne cherche pas à montrer ou à convaincre. « Jamais nommer », c'est sa devise. Par ce moyen-là, il réussit à dégager son œuvre de tout élément de réalité trop concrète. Pour permettre à ses lecteurs l'emploi libre de l'imagination individuelle, il adore ajouter « le rien de mystère, indispensable ² ». « Nommer un objet, dit-il, c'est supprimer les trois quarts de la jouissance du poème qui est faite du bonheur de deviner peu à peu ; le *suggérer*, voilà le rêve ³. » Encore, « évoquer, dans une ombre exprès, l'objet tu, par des mots allusifs, jamais directs, se réduisant à du silence égal, comporte tentative proche de créer ⁴ ». Voici l'effort désespéré de Mallarmé. Il s'obstine à n'exprimer des objets que les valeurs intellectuelle, musicale ou impressionniste,

1. *Lettre à Verlaine*, p. 6.

2. *Divagations : Action restreinte*, p. 257.

3. Cité de Mallarmé : Hurêl : *Enquête : Echo*, 1891.

4. *Divagations : Magie*, p. 326.

négligeant leur valeur objective. Il supprime la suite logique des idées ; il supprime les liens des correspondances ; il supprime le langage ordinaire. L'analogie seule, réduite à son état pur. Entre les mots mêmes, il perçoit des rapports infinis et subtils ; il sait en faire un choix raffiné afin d'utiliser au mieux leurs « charges poétiques ». Par tous les procédés à sa disposition, Mallarmé cherche à éviter le banal, l'ordinaire, au point de s'aventurer dans l'incompréhensible.

Mallarmé s'enthousiasme aussi à l'idée de la concordance fondamentale des arts et des sciences. Il prend comme point de départ la théorie baudelairienne des correspondances, mais son intérêt y est beaucoup augmenté par sa croyance sincère à l'unité fondamentale de l'univers. A son avis, il y a « des relations entre tout ¹ », de façon que « tout, au monde, existe pour aboutir à un livre ² ». Dans l'emploi des correspondances, Mallarmé voit un très puissant moyen de « suggestion », aussi bien qu'une méthode efficace pour augmenter les éléments de complexité et de diversité dans la formation de ses figures de rhétorique. Il s'assigne le droit de tout introduire dans la poésie et dans la prose. Il peut puiser ses figures dans les choses ordinaires du monde de tous les jours, ou bien dans les idées abstraites de la méditation métaphysique. Un écrivain, même des plus philosophes, des plus intellectuels, ne peut pas se retirer dans la solitude de sa « tour d'ivoire ». Il est obligé de rester dans le monde, de s'intéresser vivement à tout ce qu'il y a de nouveau dans son époque.

Par conséquent, il n'est pas étonnant que la musique prenne dans les œuvres de Mallarmé un rôle dominant. Elle est, à son avis, une des choses les plus importantes du monde. Il croit à la « musicalité de tout ³ » ; il considère que « toute âme est une mélodie ⁴ ». Dans toutes ses œuvres, il emploie les procédés complexes de la composi-

1. *Divagations* : *Le livre*, p. 273.

2. *Ibid.*, p. 273.

3. *La musique et les lettres* : p. 38.

4. *Divagations* : *Crise de vers*, p. 241.

tion symphonique, estimant que « la poésie est la plus intellectuelle des musiques et la prose une forme de musique inachevée ¹ ». Lui, le premier, a su incorporer la musique dans la substance même de la littérature, dépassant ainsi Baudelaire, Villiers de l'Isle-Adam, Verlaine, qui n'ont créé qu'un mélange superficiel des deux arts. Cette tentative, il l'a réussie parce qu'il ne croit point à l'imitation fidèle et aveugle de la musique. Si la littérature adopte de temps en temps les procédés musicaux, elle ne doit pas se borner rigidement à ces formules-là. Entre la musique et la littérature, il y a une correspondance profonde, du fait qu'elles sont, toutes deux, les expressions différentes du même idéal. La Musique et la Littérature musicale approchent de tout près la représentation parfaite de la pensée absolue de l'univers.

Nécessairement, Mallarmé est beaucoup influencé par les opéras de Wagner. Depuis 1885, quand la musique s'est révélée à lui dans toute sa grandeur et dans toute sa puissance, il fréquentait les concerts en amateur ardent. Toujours est-il qu'il ne s'adonne pas à une admiration aveugle de Wagner. Puisque, à ses yeux, la poésie est l'art suprême du monde, il n'aime pas que dans l'œuvre wagnérienne elle joue un rôle moins considérable que la musique. Il y critique aussi l'importance de l'anecdote, la présence des acteurs, le réalisme du décor. C'est une forme d'art encore trop concrète, trop réaliste, pour plaire entièrement à ce grand intellectuel idéaliste. Lui, il cherche toujours un moyen d'expression dissocié autant que possible du monde actuel pour mieux présenter la pureté de sa pensée.

De la peinture impressionniste, Mallarmé tire aussi des éléments essentiels à l'expression de ses idées. Il était entouré des grands artistes de son époque. Ami intime de Manet et de Monet, il connaissait bien Degas, Gauguin, Renoir. Whistler même ne venait jamais à Paris sans aller le mardi soir au salon de Mallarmé. Au premier coup d'œil, cette influence paraît plutôt extraordinaire. Le mouvement impressionniste est essentiellement anti-

1. Mockel : *Mallarmé, un héros*, p. 32.

intellectuel. Il se base sur le réalisme, visant une extériorité complète. Tels quels, les buts en semblent en opposition totale avec l'intellectualité suprême de cet auteur symboliste. Mais Mallarmé ne paraît pas les avoir entièrement compris. Il en parle en termes « assez vagues ¹ » ; il les considère du point de vue d'un écrivain. Prenant de leurs théories artistiques quelques idées seulement qui peuvent lui être utiles dans la littérature, il croit trouver dans l'adaptation de leurs procédés des moyens admirables d'allusion et de suggestion. Avec les Impressionnistes, il part à la recherche d'une vérité immédiate. Il ne dépeint jamais un objet, essayant plutôt d'exprimer l'impression qu'il en éprouve. Il se met à récréer le lieu, le moment, l'atmosphère particulière même de son inspiration. Pour tout, il désire montrer la valeur individuelle en comparaison avec l'ordre complet de l'univers. « Je crois, dit-il, que toute phrase, ou pensée, si elle a un rythme, doit le modeler sur l'objet qu'elle vise et reproduire, jetée à nu, immédiatement comme jaillie en l'esprit un peu de l'attitude de cet objet quant à tout ². » De là ces métaphores aux visions fuyantes, fraîches, saisissantes, dans l'œuvre de Mallarmé. La métaphore impressionniste, c'est la forme parfaite qui, tout en restant pittoresque et colorée, réussit admirablement à détacher l'intérêt central des choses purement matérialistes.

Quant à la Danse, Mallarmé s'y intéresse vivement. Selon lui, le ballet est la « forme théâtrale de poésie par excellence ³ ». La danseuse cherche à suggérer et à évoquer la pensée purement intellectuelle. Dans son art, rien de concret ou de matérialiste pour offusquer chez l'auditoire les facultés de réflexion et d'imagination. Le décor, les acteurs avec leur jeu limité d'interprétation, n'existent pas dans le ballet, comme dans le théâtre, pour ressusciter et pour imiter la vie quotidienne. Oublieuse de sa person-

1. Mauclair : *Mallarmé chez lui*, p. 70.

2. *Ibid.*, p. 116-117. Citation de Mallarmé : lettre à Mauclair au sujet du *Coup de dés*.

3. *Divagations : Les fonds dans le ballet*, p. 180.

nalité individuelle, la danseuse devient la réalisation d'une notion abstraite — « l'être dansant, jamais qu'emblème point quelqu'un ¹ ». Elle mime un art fictif, momentané — un art très proche de l'idée pure. Pour Mallarmé, la danseuse est elle-même « une métaphore ² », « sous quelque signification autre que personnelle comme un instrument direct d'idée ³ », car la « Danse (est) seule capable, par son écriture sommaire, de traduire le fugace et le soudain jusqu'à l'Idée... ⁴ ».

Le Ballet, c'est un art qui se fonde dans la réalité avant de se projeter directement jusqu'à la pensée la plus absolue.

Toutes ces théories du rôle de la suggestion et de l'importance de la concordance des arts, démontrent les idées d'un homme qui a beaucoup réfléchi à son art afin de le rendre aussi parfait que possible. Pour lui, la Littérature, la vraie Littérature, est le but final de la vie. Par elle seule, il arrive à formuler sa pensée sur l'univers et sur l'intelligence humaine. Se rendant bien compte qu'il ne peut employer les formes ordinaires, les procédés usuels, de la poésie et de la prose, il passe son temps à réfléchir et à méditer. Il cherche les moyens les plus sûrs pour exprimer, pour évoquer, les idées les plus sublimes. Si grand est son intérêt pour de telles considérations qu'il ne peut s'empêcher d'introduire ses théories poétiques comme thème essentiel à ses œuvres. *Prose, Après-midi d'un faune, la Musique et les lettres, Divagations* — tous révèlent la profondeur et la subtilité de l'art poétique créé par cet auteur.

Ce goût de la perfection absolue chez Mallarmé le rend critique implacable pour lui-même. Dans l'espoir d'atteindre la limite visionnaire de l'absolu qu'il rêve, il se replie sur lui-même; il reprend toujours les mêmes sujets, il remanie les formes d'expression dans sa prose et dans ses poèmes. Il n'hésite pas à changer trois ou quatre fois de

1. *Divagations : Ballets*, p. 173.

2. *Divagations : ibid.*, p. 173.

3. *Divagations : Les fonds dans le ballet*, p. 184.

4. *Divagations : Wagner*, p. 142.

suite la tournure d'une seule métaphore, si par ce moyen-là il peut la rendre plus complète, plus nuancée. Voici la cause de sa stérilité. Il espère réaliser une œuvre parfaite ; il se contente d'une seule strophe, d'un seul vers, pourvu qu'ils soient bien travaillés. « Je préférerais un beau vers, écrit-il, à une belle strophe ¹ », et encore, « je donnerais les vêpres magnifiques du Rêve et leur or vierge, pour un quatrain, destiné à une tombe ou à un bonbon, qui fût réussi ² ».

Désespéré, il se réfugie dans la solitude et dans l'hermétisme. Il est fier de l'admiration d'une petite élite choisie entre les gens capables de l'apprécier. Voulant que son œuvre soit l'objet d'une vraie étude, lente et soigneuse, il s'amuse à introduire délibérément, un peu de mystère et d'obscurité dans chaque article, dans chaque poème, afin de « détourner l'oisif ³ » qui ne cherche que des choses faciles. Il s'est pris d'un dédain profond pour ceux qui « trafiquent » de la littérature — tous ceux qui écrivent seulement pour un peu de gloire populaire et une poignée d'argent.

A ses yeux, le Livre est sacré — l'expression finale d'un art éternel. C'est l'absolu et le parfait, détaché complètement de la personnalité de l'auteur, qui n'y est pour rien. Mallarmé avait même fait le plan de ce livre miraculeux. Il comporterait une étude sérieuse d'au moins vingt ans. Il devait se composer de vingt volumes dont quatre présenteraient le centre même de sa pensée, tout en commandant quatre autres volumes d'explication et de développement. En plus, quatre volumes devaient formuler les résultats, les conclusions. Le thème probable était un idéalisme à notion du moi incarnant l'Idée créatrice du monde ⁴. Les pages non coupées, réunies en groupes, révè-

1. *Lettre à Albert Méral*, citée par Gourmont : *Promenades littéraires*, II, p. 48.

2. *Lettre à François Coppée* : *Revue des Deux Mondes*, 1^{er} octobre 1923, p. 663.

3. *Divagations* : *Etalages*, p. 271.

4. Dujardin. *Mallarmé par un des siens*, p. 76.

lèraient d'abord une valeur purement esthétique ; coupées, elles dégageraient la valeur intellectuelle.

Mais, s'il ne put jamais créer ce Livre, s'il abandonna la tentative comme quasi impossible, Mallarmé ne cessa jamais de méditer profondément les problèmes de langue et de présentation. Il étudie la valeur des mots individuels, des mots en groupes ; il approfondit la question de la ponctuation jusqu'au point de s'en dispenser complètement ; il considère l'emploi des blancs et des caractères d'imprimerie de grandeur variable. Dans ses œuvres, le hasard n'est pour rien. Tout ce qu'il fait est calculé, soigné. Ses poèmes, ses sonnets, ses vers de circonstance, ses articles en prose, tout n'est pour lui qu'un exercice — l'essai linguistique d'un homme qui se voue à atteindre l'impossible.

Par un tel résumé rapide des idées générales de Mallarmé, on peut se rendre compte de la raison d'être de la métaphore mallarméenne. Cet auteur a perfectionné soigneusement son outil afin d'exprimer de la façon la plus parfaite possible sa notion idéaliste de la fonction de la littérature. Tout en transformant la métaphore en instrument essentiellement intellectuel, il a su lui donner une forme fluide et musicale, faisant appel à tous les sens, puisant dans toutes les choses du monde ordinaire et du monde idéal. Elle est pittoresque, elle est tout en mouvement ; elle est harmonieuse, riche ; elle est simple, elle est la multiplicité même ; elle est la perfection absolue.

De cette forme complexe et travaillée vient la puissance étonnante des métaphores de Mallarmé. Elles nous font rêver ; elles nous font penser.

L'effet immédiat en est purement sensoriel. Nous ne recevons qu'une impression générale ; nous ne sentons que l'atmosphère dégagée par l'image. Bercés sur le flot de mélodie, de rythmes, de couleurs flottantes, de parfums, nous sommes emportés jusqu'au bord de l'infini, jusqu'à la rêverie pure. Mallarmé, par la suggestion de ses figures, suscite des idées merveilleuses, tire de nous des émotions que nous ignorions pouvoir éprouver.

Toujours est-il que les métaphores mallarméennes ne

peuvent pas être comprises au premier regard. Pour apprécier la logique puissante qui les crée et qui les lie, il faut les étudier longtemps, sérieusement. Difficiles, elles demandent une analyse minutieuse ; elles nous font réfléchir, nous font penser véritablement. Mallarmé ne daigne jamais rien expliquer. Il se fie entièrement à l'intelligence et à l'intuition de ses lecteurs qu'il désire faire travailler par eux-mêmes. Ainsi, intrigués par la juxtaposition en apparence autoritaire des métaphores, stimulés par la curiosité devant la tournure paradoxale, provoqués par la condensation exagérée des idées, nous sommes amenés à chercher les accords, les liens, les correspondances dont se sert l'auteur. Nous voulons les comprendre, les justifier. Nous sommes entraînés avec Mallarmé lui-même, à la recherche ardue de l'Absolu.

Surtout, ces métaphores exigent une interprétation foncièrement personnelle. Grâce à la richesse de suggestion, à la complexité des formes, à la variété d'éléments qui y entrent, il est virtuellement impossible de se fixer sur une seule explication définitive de chaque métaphore. Nous ne pouvons décrire ni la sensation éprouvée ni la pensée maîtresse. Nous sommes capables, tout simplement, d'essayer d'en analyser l'effet personnel sur nous-mêmes.

CHAPITRE II

LE DÉMON DE L'ANALOGIE

Le don de découvrir des analogies atteint chez Mallarmé les proportions d'une véritable maladie. Chaque objet, chaque notion, le fait rêver, penser. Pour lui, l'analogie est la seule logique possible¹. Source de tout intellectualisme, elle est à l'origine même de l'idée. Pas de règles philosophiques ou grammaticales. Cette logique des correspondances est indépendante de tout. Elle permet au poète d'apprécier les choses les plus ordinaires du monde quotidien ; elle lui donne la capacité de se lancer dans une spéculation métaphysique pour découvrir le secret de l'univers et de l'existence humaine. Toute puissante, cette passion arrive à s'emparer complètement de l'esprit de l'auteur. En dernière analyse, Stéphane Mallarmé ne pense guère que par métaphores.

Selon lui, l'univers est fait d'analogies. Comme dit Calixte Armel, « tout est réciprocité, allusion et allégorie, dans la vie et dans l'art. Celui qui posséderait la faculté de saisir immédiatement toutes les analogies, celui-là, serait l'artiste immortel, et du même coup le psychologue par excellence : car une âme n'est que le dedans d'une forme² ». Parmi les symboles de l'univers, le poète doit savoir se diriger. Il lui faut chercher l'au-delà, éveiller la conscience de ce qui « là-haut éclate ». La réalité existe. Il ne reste au poète qu'à en saisir les rapports pour montrer

1. Maclair : *L'Art en silence*, p. 95.

2. Maclair : *Soleil des Morts*, p. 12. Dans le roman, Calixte Armel représente Mallarmé.

les relations des objets et des idées entre eux, pour signaler leur position individuelle relativement à l'ordre de l'univers.

Mallarmé, qui juge ainsi du rôle du poète, se passionne pour la métaphore — forme par laquelle il peut « instituer une relation entre les images exacte (*sic*), et que s'en détache un tiers aspect fusible et clair présenté à la divination ¹ ».

Il se met à tout changer dans l'ordre ordinaire. Il s'intéresse à la transmutation d'idées et à l'association d'images. Cherchant les comparaisons les plus inattendues, il joue à sa guise des notions et des figures, voulant créer un monde très personnel, mais un monde essentiellement vrai. L'accord des idées se fait d'après une logique naturelle, spontanée, qui fait appel à l'intuition même. D'une suite compréhensible, raisonnable, d'une logique intellectuelle, Mallarmé ne se préoccupe pas. Les mots et les phrases, les formes et les couleurs, sont remplis d'une force et d'une énergie particulières, indépendantes. Ils se demandent, et se repoussent, se créent et se modifient. L'autosuggestion libre règne en puissance absolue dans les œuvres de Mallarmé.

Toujours, il sait garder une fraîcheur étonnante de présentation. Il voit tout, même les choses les plus familières, comme pour la première fois de sa vie. L'intensité de son regard, la pénétration de sa pensée, sont tout à fait remarquables. Il s'intéresse à tout ; il s'étonne de tout. Il cherche les détails les plus menus, les mots les plus précis.

De là, ces rapprochements ingénieux, amusants, qui choisissent les choses humbles pour les présenter sous une forme nouvelle et frappante. De là aussi, ces métaphores qui se lancent à travers l'incompréhensible pour nous suggérer les pensées les plus hautes, pour nous faire entrer en communion des essences.

Toujours, ces rapports sont d'une subtilité très prononcée. Rien de banal, de commun, d'ordinaire. Mallarmé poursuit l'inattendu ; il perçoit les liens cachés qui subsis-

1. *Divagations : Crise de vers*, p. 245.

tent véritablement, mais dont nous ne soupçonnons même pas l'existence. De détail en détail, de métaphore en métaphore, il marche à une complexité riche de suggestion, de rêverie, de pensée. Chaque mot, doté de signification toujours changeante, exhale une atmosphère d'allusion et d'évocation ; chaque phrase est chargée, surchargée, de pensée intellectuelle. Mallarmé désire des choses qui soient « difficiles », compliquées. Faisant accorder ses comparaisons sur des plans variés, il montre le point d'intersection des réalités les plus contradictoires, les plus dissemblables. Néanmoins, en dépit de cette multiplicité d'éléments divers, il sait donner à toute son œuvre, un air d'unité fondamentale. Dans la complexité se trouve l'harmonie.

Or, dans toutes ces analogies, l'unité harmonieuse est donnée par la pensée qui domine et qui dirige. L'accord se fait d'après les courants d'idées qui se forment par développement logique, par association, par auto-suggestion ou par évocation. « La pensée, dit Mallarmé, est à l'arrière-plan du poème, dont la figuration pittoresque est indifférente ¹. »

Mais, en contraste direct avec cette qualité intellectuelle, il y a dans les métaphores mallarméennes, une puissance sensorielle tout à fait inattendue. Cet élément devient si marqué qu'il y a lieu de croire de temps en temps que l'accord des analogies se fait d'émotion à émotion plutôt que d'idée à idée. L'émotion y joue un rôle tellement important qu'on est tenté de pénétrer d'abord le sentiment et la sensation de chaque métaphore, avant de s'occuper de la « figuration pittoresque » ou de l'idée maîtresse ². N'empêche que ce sensualisme est plus ou moins fictif. En dernière analyse, toutes les émotions de Mallarmé sont essentiellement intellectuelles. Il décrit sa maison, il s'intéresse à la nature, il compose de rares poèmes d'amour. Mais son véritable intérêt ne se borne pas à des choses si superficielles. Des compositions de ce genre

1. Viélé-Griffin : *Stéphane Mallarmé, Esquisse* : M. F., 15 novembre 1924, p. 24.

2. Retté : *Aspects*, p. 61.

ne lui servent que de prétexte pour s'aventurer plus haut vers un domaine supérieur. Il essaie, par tous les moyens, de mieux exprimer ses deux grands idéals intellectuels ; même un poème d'amour peut se transformer ainsi en art poétique ou en traité de rhétorique. Mallarmé se dirige inévitablement vers la joie toute puissante de la recherche philosophique.

En grande partie, l'importance du rôle de l'émotion est due à la nature réelle du point de départ de chaque analogie. Mallarmé considère que la littérature, en dépit de ses qualités idéalistes, doit rester toujours humblement humaine ¹. Dans la recherche des figures, il commence par examiner des faits divers, ordinaires. Il s'attache aux choses les plus familières du monde de tous les jours ; il en tire des sujets qu'il sait réaliser avec une netteté presque tangible. Pour tout, il montre un intérêt vif et personnel. Observateur minutieux, pénétrant, il nous présente le monde tel qu'il le voit lui-même, tel qu'il l'aime ou tel qu'il le déteste. Mais jamais il n'appuie sur cet intérêt mondain. Il s'en sert comme tremplin pour prendre son élan plus sûrement vers les idées les plus absolues. La chose réelle existe, pour donner un fondement solide, pour rattacher les idées abstraites à la réalité seule familière aux intelligences plus bornées des lecteurs. En elle-même, elle n'a pas de valeur. A chaque moment, chez Mallarmé, il y a la transmutation de l'accident et du réel en éléments abstraits et sublimes. L'image réelle est remplacée par l'image idéale qui s'y substitue.

Ce goût des analogies et des métaphores, est-il artificiel ? est-il factice ? Dans les œuvres de Mallarmé, où métaphore suit métaphore, et où abondent les analogies, il y a certainement la tentation de croire que de tels poèmes et de tels articles ne peuvent pas être sincères. Sans doute, ils sont écrits d'un style spécial, complexe et travaillé, perfectionné par l'auteur qui veut s'imposer dans le monde littéraire. Mais une telle supposition n'est pas du tout juste. Le sens de l'analogie est très développé chez Mallarmé, faisant

1. Royère : *Mallarmé*, p. 145-146.

partie de son caractère même, entrant dans sa personnalité, influant sur la tournure de son esprit. Pour lui, c'est une véritable manie — une hantise perpétuelle. Dans toutes ses œuvres, des premières jusqu'aux dernières, se montre cette recherche passionnée des analogies. La seule différence à remarquer, c'est un progrès graduel vers la complexité des figures, vers la condensation. Dans un poème abandonné par Mallarmé et publié seulement après sa mort, se trouvent les deux exemples suivants. Ils datent de 1861 :

Un chandelier, laissant sous son argent austère
Rire le cuivre...

Dans mon cœur où l'ennui pend ses *drapeaux funèbres*
Il est un *sarcophage* aussi...

(*Galanterie macabre.*)

Ces figures, d'une forme métaphorique déjà bien développée, sont analogues à celles qui se font voir dans le célèbre *Coup de Dés*, sa dernière œuvre. La série suivante se compose d'analogies changeantes mais soutenues, où tout est balancé. Dans la construction parallèle de la lumière et de l'ombre, tout adjectif, tout verbe, augmente de sa valeur personnelle, la force de la comparaison et la puissance d'évocation. Le thème central, décrivant le Capitaine à bord son vaisseau, comme un seigneur dans son château, est continué par l'adjectif « seigneuriale » et développé par les mots « faux manoir » :

La lucide et *seigneuriale* aigrette de vertige
au front invisible

scintille

puis *ombrage*

une stature mignonne *ténébreuse* debout
en sa torsion de sirène

le temps

de souffleter

par d'impatientes squames ultimes bifurquées

un roc

faux manoir

tout de suite

évanoué en *brumes*

(*Coup de dés* : 8.)

Au commencement de sa carrière, Mallarmé avait publié un recueil de philologie, adapté à l'usage de ses élèves, et intitulé les *Mots Anglais*. Même dans ce manuel scolaire, Mallarmé ne peut pas contrarier cette tendance naturelle. Professeur d'anglais, il a ses méthodes à lui pour l'enseignement de la langue. Dans ce petit livre, tout est basé sur l'analogie. Pour dresser des listes de dérivés, il se base sur une correspondance de son, ne s'inquiétant que très peu de l'origine étymologique des mots. Ainsi, « list » et « listen » donnent comme dérivé le mot « lust » ! tandis que le mot « rough » est à l'origine des termes « rugged », « rug », « ruff », « to ruffle » ! — mots dans lesquels la similitude de son est plus à noter que celle d'origine. Plus tard, vers la fin de sa vie, Mallarmé ne cessait de se tourmenter à la recherche des nuances fines des analogies. Il mettait des notes sur des fiches de papier de couleurs variées, essayant par ce moyen d'exprimer les correspondances subtiles, approfondies, qu'il apercevait lui-même entre les choses, les idées et les mots ¹.

Quant à sa correspondance personnelle, le même phénomène s'y présente. Dans les lettres de remerciements écrites aux poètes qui lui avaient présenté un exemplaire de leur publication la plus récente, dans celles envoyées aux amis intimes, Mallarmé observa le même style figuré. Il écrivit ainsi à Aubanel, avec qui il fut très lié :

“ J'ai jeté les *fondements* d'une œuvre magnifique. Tout homme a un secret en lui, beaucoup meurent sans l'avoir trouvé, et ne le trouveront pas parce que morts, il n'existe plus, ni eux. Je suis mort et ressuscité avec la *clef de pierreries* de ma dernière *cassette spirituelle*. A moi maintenant de l'ouvrir en l'absence de toute impression empruntée, et son mystère *s'émanera* en un fort beau ciel. ”

(*Lettres à Aubanel* : 16 juillet 1866, p. 33.)

Il s'agissait de son Livre, son grand Livre qu'il avait toujours voulu créer et qu'il n'avait jamais su faire. Mais Aubanel ne l'avait pas compris ; il écrivit à Mallarmé en

1. Woolez : *Wagner*, p. 111.

demandant une explication plus compréhensible. Et Mallarmé rit lui-même de cette manie de penser et d'écrire par métaphores :

J'ai voulu te dire simplement que je venais de jeter le plan de mon œuvre entier, après avoir trouvé la *clef* de moi-même, *clef de voûte ou centre*, si tu veux, pour ne pas nous brouiller de métaphores, centre de moi-même, où je me tiens *comme une araignée sacrée*, sur les *principaux fils* déjà sortis de mon esprit, et à l'aide desquels *je tisserai* aux points de rencontre de *merveilleuses dentelles*, que je devine, et qui existent déjà dans le *sein de la Beauté*.

(*Ibid.*, 28 juillet 1866, p. 34-35.)

Il en était de même pour sa conversation. Des compte-rendus innombrables écrits par les habitués des mardis soirs de Mallarmé, nous apprennent que le Maître ne réservait point ses procédés d'analogie pour la page écrite. « Chaque mardi soir, de neuf heures à minuit, partant de n'importe quel petit fait, et par le moyen des analogies, il nous reconstruisait les mille poèmes de la vie profonde et nous promenait dans son domaine enchanté, nous, hommes modernes, à qui il savait parler leur langue, mais constamment transcendante ¹. » Encore : « Il ne parlait jamais d'ailleurs, de ses idées que par figures ². » Une objection : peut-être ces conférences des mardis soirs étaient-elles préparées d'avance. En ce cas-là, elles seraient composées du même style affecté que l'œuvre écrite. Mais, dans sa conversation familière et intime, où il n'y avait pas possibilité de préparation et de réflexion, la même obsession se faisait remarquer. Mallarmé, écrit Maclair, « eut le sens des analogies développé jusqu'à stupéfier quiconque parlait avec lui ³ ». Et Valéry, le plus grand disciple de Mallarmé, nous cite de son maître les paroles suivantes. C'était au cours d'une des dernières promenades des deux amis : « Mallarmé me montra la plaine que le précoce été commençait à dorer : ' Voyez,

1. Poizat : *De Mallarmé à Valéry*, p. 16.

2. Valéry : *Fragments*, p. 31.

3. Maclair : *L'Art en silence*, p. 96.

dit-il, c'est le premier coup de cymbale de l'automne sur la terre ^{1.} »

Pas moyen de douter. Ce goût des analogies, cette obsession même, était le trait fondamental du caractère de l'homme. Mallarmé ne se façonnait pas un style torturé, élaboré, pour se moquer de son public ; il ne s'amusa pas malicieusement à créer un jeu de devinettes. Dans tout ce qu'il fit, il fut sincère. Tout pour lui était métaphore, comparaison, image. L'analogie était la façon la plus simple de comprendre. Par conséquent, les métaphores mallarméennes ne sont pas vraiment obscures. Quand Mallarmé parlait lui-même, son style figuré ne présentait aucune difficulté. Il répéta à Paris sa conférence sur Berthe Morisot — article touffu, obscur, difficile — et ce fut la lucidité même. « De par l'art de sa merveilleuse diction, Mallarmé dissipait les obscurités du texte et en extrayait le sens sans en enlever le mystère. Parlée, la phrase écrite devenait à la portée de l'auditeur et ne demandait pour être vraiment comprise rien de plus que de l'attention ^{2.} »

Cette obsession a dû lui être pénible à la fin. Elle le prit corps et âme ; elle le domina dans son travail et dans ses loisirs. Lui-même, il l'appela « son démon », s'amusant de temps en temps à en analyser l'effet sur sa personnalité et sur son intelligence. Arrêtons-nous un moment pour voir comment il la considère dans son article intitulé *Le Démon de l'analogie*.

Il perçoit d'abord une correspondance de son. Il entend une seule note musicale, analogue à celle créée par une aile glissant lentement sur les cordes d'un instrument. En même temps, une phrase mystérieuse se fait entendre : « la Pénultième est morte ». Cette note de musique correspond à la syllable *nul* de la phrase. Par association d'idées, il pense à un instrument oublié dont les cordes tendues sont touchées par l'aile du Seigneur. Jusqu'ici le développement de l'analogie est normal. Le son de l'aile glissant

1. Valéry : *Op. cit.*, p. 35.

2. Régnier : *Faces et profils*, p. 51.

sur les cordes a suggéré l'image de l'aile du Seigneur qui touche l'instrument. Souriant lui-même de sa fantaisie, il essaie de rompre le cours de ces idées.

En vain. Le son de *nul* revient, vivant d'une personnalité individuelle. Il s'amuse à jouer avec, étudiant toutes les combinaisons possibles d'une seule phrase. Mais le son change ; la corde tendue se casse. Mallarmé est obsédé par l'impression de deuil. Il est à remarquer que cette idée de deuil provient de la phrase suivante : « puis la corde de l'instrument, si tendue en l'oubli sur le son *nul*, cassait sans doute et j'ajoutais en matière d'oraison : ' est morte ' » Renforcée par la phrase énigmatique même, « la Pénultième est morte », cette notion de l'instrument cassé fait appel à l'idée de finalité. Mallarmé se dépêche de choisir des mots propres à exprimer cette idée nouvelle tout en continuant les deux autres. Les voilà — « en matière d'oraison » — phrase qui fait naître toute cette impression de douleur. Une deuxième fois, Mallarmé tâche de se débarrasser de cette hantise. Il s'efforce de se convaincre que le mot pénultième est tout simplement un terme de lexique.

Une troisième fois, la hantise le domine. La phrase initiale se transforme définitivement en oraison funèbre. Mallarmé est convaincu de la mort de la mystérieuse Pénultième. Il offre ses condoléances ; il lève la main en signe de caresse. C'est ce geste qui le libère de son rêve. Il se réveille devant un magasin de luthier où se trouvent, au coin de la devanture, des palmes jaunes et des ailes d'oiseaux. Désespéré par l'impossibilité de trouver l'explication du phénomène, il s'enfuit, « bizarre, personne condamnée à porter probablement le deuil de l'inexplicable Pénultième ».

C'est là l'étude psychologique de l'auteur par lui-même, mais l'analyse n'arrive pas à pénétrer complètement le mystère d'association et d'analogie. Le poète est sorti de chez lui en pensant à une aile, en croyant entendre la musique d'un instrument à cordes ; il se réveille devant un magasin de luthier où se trouvent des plumes d'oiseaux. Est-ce le hasard ? Est-ce la fatalité ? Sans doute une expli-

cation est possible de cette coïncidence étrange. Mais qui peut résoudre le problème ? Mallarmé lui-même y renonce.

L'article est formé d'une série compliquée d'analogies qui tournent autour d'un seul thème central — celui du développement d'une obsession. Les métaphores, considérées séparément, sont simples, basées sur le son et sur la vision. Mallarmé entend les notes et les mots ; il voit les instruments et les ailes. Mais l'idée générale ne se déploie que par des analogies plus subtiles où les images se précisent en changeant légèrement de forme : les cordes d'un instrument, les cordes tendues, les cordes cassées, le magasin du luthier ; l'aile qui glisse sur les cordes, l'aile du Seigneur, les ailes d'oiseaux dans les vitrines. Tout y est relié ensemble ; chaque détail relève de ce qui le précède, influe sur tout ce qui va suivre. Les correspondances y sont subtiles, glissantes, changeantes.

Or, cette forme de composition est typique de Mallarmé. Les métaphores, réunies ensemble, sont complexes, difficiles. Considérées séparément, elles deviennent d'une simplicité frappante, capables d'entrer même dans les divisions primitives de l'analogie. Car, on a toujours su diviser les figures d'après leur point d'origine — analogies visuelles, mobiles, olfactives, auditives. Ce sont des divisions arbitraires, mais utiles pour faire voir les formes élémentaires.

D'abord les correspondances visuelles. Les métaphores mallarméennes de ce genre se divisent en deux groupes : les métaphores colorées et les métaphores spatiales. Cependant, les deux groupes ne restent pas distincts, indépendants ; ils s'influent, s'entremêlent, s'ajoutent à d'autres formes plus variées encore. Presque toujours la métaphore visuelle, chez Mallarmé, se présente en combinaison avec la métaphore auditive ou mobile ; elle fait voir aussi des qualités et des intérêts moraux et intellectuels, se transformant souvent en symbole.

Une question se pose. Mallarmé, a-t-il la vision précise et colorée d'un peintre ? Pour la plupart, les critiques disent que non. Mallarmé leur paraît trop intellectuel pour se soucier des choses concrètes. Ils objectent chez lui un

manque de description vive, un défaut d'exactitude, une absence de couleur. De temps en temps, Mallarmé lui-même semble ratifier ce point de vue. Il écrit, au sujet d'une robe portée par une dame du monde dans son hôtel au Bois de Boulogne : « quelle vision miraculeuse, tableau à y songer, plus encore qu'à le peindre ¹ ». Cependant, quoique Mallarmé ne veuille jamais attacher une importance prédominante aux choses du monde extérieur, il s'y intéresse vivement. Il a, incontestablement, une vision très précise, très concrète ; il est capable d'apprécier les formes et les couleurs. Sans la direction intellectuelle donnée par l'idéal de la littérature pure, il aurait pu créer des œuvres nettement parnassiennes, à la façon de Leconte de Lisle ou de Hérédia. En tout cas, la majorité de ses métaphores ont, comme point de départ, une comparaison visuelle accentuée de détails minutieux, exacts. La poésie, nous affirme-t-il, doit être la « métamorphosè adéquate d'images ² ».

Voici des métaphores visuelles, très simples, fondées sur la forme. La couleur y entre, mais seulement en élément secondaire. Mallarmé voit l'œil humain qui ressemble à un bijou, les gouttes de pluie qui font penser à des perles, le livre qui a la forme d'un coffret :

Dans le *joyau* de l'œil véridique ou rieur...

(*La Chevelure*, p. 130.)

le Livre ou cette monographie qu'il devient d'un type (superposition des pages *comme un coffret*, défendant contre le brutal espace une délicatesse reployée infinie et intime de l'être en soi-même)...

(*Modernes*, d. 199.)

l'effilè de *multicolores perles* qui plaque la pluie...

(*Crise*, d. 235.)

La métaphore visuelle se développe aussi en petite image dont chaque trait est expliqué. C'est ici la description

1. Rhodes : *Dernière mode*, p. 52.

2. *Divagations* : *Les fonds dans le ballet*, p. 185.

d'une jeune fille qui se penche sur son miroir, comme Narcisse sur une petite source aux bois. Le miroir, c'est la fontaine ; les songes et les souvenirs, ce sont les feuilles qui tombent sur l'eau tranquille de la source :

O miroir !
 Eau froide par l'ennui dans ton cadre gelée
 Que de fois et pendant les heures, désolée
 Des songes et cherchant mes souvenirs qui sont
 Comme des feuilles sous ta glace au trou profond,
 Je m'apparus en toi comme une ombre lointaine,
 Mais, horreur ! des soirs, dans ta sévère fontaine,
 J'ai de mon rêve épars connu la nudité !

(Hérodiade, p. 58-59.)

Le même procédé se fait remarquer dans le *Coup de Dés*, poème célèbre à cause de son intellectualisme exagéré. Cette image-ci, fort concrète, est d'un pittoresque saisissant. Tout en décrivant les grands rochers sur lesquels le bateau court s'écraser, elle symbolise les obstacles de la vie, le hasard, la Mort :

un roc
 faux manoir
 tout de suite
 évaporé en brumes
 qui imposa
 une borne à l'infini

(Coup de dés, 8.)

De temps en temps, aussi, la métaphore visuelle, tout en gardant l'intérêt principal à la forme, laisse entrer l'élément de mouvement. Les rubans du chapeau de la jeune fille font penser à un ruisseau qui coule :

Flot de velours tombant sur le dos...

(Explication, D. M., 3.)

Ou encore, la couleur peut venir s'attacher à l'idée de mouvement, créant ainsi une figure très complète. Dans l'exemple suivant, non seulement la forme de la torche est

dessinée, mais son mouvement même est suggéré, et sa lumière rouge vacillante :

Tout orgueil *fume-t-il* du soir,
Torche dans un branle étouffé...

(*Tout orgueil*, p. 146.)

Quant à la métaphore de couleur, Mallarmé y montre un œil vif et frais, capable de jouir de toutes les nuances possibles du coloris. En général, il préfère remarquer une lumière éclatante et blanche, mais il s'intéresse aussi aux couleurs les plus fortes, les plus douces :

l'astre mûri des lendemains
 Dont un scintillement *argentera* la foule.

(*Tombeau*, p. 136.)

quand le soleil se repose avant de s'évanouir, avec des *rayons de cuivre jaune* sur les murs gris et de *cuivre rouge* sur les carreaux.

(*Plainte*, d. 7.)

Il sait même, sans dire un seul mot de précis, donner l'impression d'une couleur limpide et claire :

quelle *pierrerie*, le ciel fluide !

(*Conflit*, d. 53.)

Aux couleurs ordinaires, il s'amuse à attacher un sens plus profond :

Les arbres s'ennuient et, sous leur feuillage *blanchi* (de la poussière du *temps* plutôt que celle des *chemins*),

(*Phénomène futur*, d. 5.)

l'orgue de Barbarie, dans le *crépuscule du souvenir*, m'a fait désespérément rêver.

(*Plainte*, d. 8.)

Alliée à l'analogie visuelle est la métaphore motrice. Chez Mallarmé, il est plutôt rare que l'image reste absolument fixe. Toujours elle semble vibrer d'une vie intense,

débordante. En effet, dans l'œuvre mallarméenne, il n'y a qu'un ensemble d'images visuelles mises en mouvement. Quel contraste avec la beauté sculptée, formelle, des Parnassiens ! Mallarmé s'intéresse au mouvement pur. Son intelligence supérieure, planant dans les domaines éthérés, n'aime pas la lourdeur, la plasticité des choses immobiles. Signalons, encore une fois, sa passion pour la Danse, qui lui paraît l'expression parfaite de l'idée intellectuelle. Chez lui, pas de description, pas de forme fixe. Il donne à toute analogie une tournure fluide, mobile. Le relief y change à chaque mot ; le lecteur est entraîné par le mouvement seul des images à suivre le développement de la pensée de l'auteur.

Certaines analogies font voir un mouvement simple. Concentrant toute la force de la comparaison dans le verbe, cette figure-ci crée l'image délicate d'un ange qui se penche des cieux :

Mais selon un baptême
Illuminée au même
Principe qui m'élut
Penche un salut. "

(*Cantique*, p. 70.)

Dans la figure suivante, se trouve bien rendu le moment d'hésitation quand le soleil couchant reste un dernier instant au ras de l'horizon avant de disparaître complètement :

quand le soleil *se repose* avant de *s'évanouir*...

(*Plainte*, d. 7.)

D'autres métaphores, plus pittoresques, présentent d'une façon saisissante cette union intime des analogies de mouvement, de couleur et de forme, l'intérêt principal y étant concentré toujours sur l'élément de mouvement. Dans le premier exemple, Mallarmé souligne la qualité extatique des chants de l'Église ; dans le troisième, il fait voir, très clairement, le prêtre qui se redresse devant l'autel, sa chape dorée luisant dans la lumière des cierges :

comme ce fut l'esthétique fastueuse de l'Église, avec ce *feu tournant d'hymnes*,...

(*Catholicisme*, d. 305.)

Si ce n'est que la gloire ardente du métier,
Jusqu'à l'heure commune et vile de la cendre,
Par le carreau qu'allume un soir fier d'y descendre,
Retourne vers les feux du pur soleil mortel !

(*Toast*, p. 84.)

Plus, serait entonner le rituel et trahir, avec rutilance, le
lever de soleil d'une chape d'officiant...

(*Catholicisme*, d. 307.)

D'autres figures encore, d'un développement plus complexe se séparent presque complètement de la forme concrète, pour ne donner qu'une vision fuyante, mouvementée. Voici l'image « impressionniste » de la danseuse. Mallarmé la voit qui danse, qui saute, qui s'élance dans l'air ; il veut nous faire éprouver les mêmes sensations fugitives que lui-même perçoit. Les mots « tourbillon », « fureur », évoquent les gestes rapides de la ballerine qui fait des pirouettes, tandis que « l'écume » concentre dans un seul mot toute la description de la masse légère, blanche, de sa jupe courte :

Mais une danseuse apparue
Tourbillon de mousseline ou
Fureur éparses en écumes
Que soulève par son genou
Celle...

(*Billet à Whistler*, p. 110.)

Une troisième classe d'analogie se présente : la métaphore sensorielle qui se compose de la métaphore olfactive, gustative et tactile. Chose curieuse : chez Mallarmé, les métaphores de ce genre sont rares. Cette absence même fait preuve de l'intellectualisme avancé de Mallarmé. Il s'occupe du monde extérieur — mais seulement en tant que choses visibles, auditives. Il semble presque incapable de s'intéresser au toucher, à l'odorat, au goût. Des trois, le sens du toucher lui manque le plus. Même la chevelure

de Méry Laurent, qu'il aime tant décrire, il ne la chante jamais en métaphores tactiles. Il en crée tout simplement des figures où l'intérêt reste essentiellement visuelle. Voici sa chevelure dorée qui seule :

du ciel évanoui retienne
 Un peu de puéril triomphe en t'en coiffant
 Avec clarté quand sur les coussins tu la poses
Comme un casque guerrier d'impératrice enfant
 Dont pour te figurer il tomberait des roses.

(*Victorieusement fui...*, p. 127.)

Les métaphores gustatives, plus souvent employées, ne se distinguent pas par une profonde originalité. Elles ne soulignent que des impressions générales, sans aucun effort pour mettre en relief des points nouveaux de comparaison :

Se souvenir désaltère
Comme un fruit tard enfermant
 L'émoi de notre parlerre...

(v. c., 74.)

or, posé le besoin d'exception, *comme le sel* ! la vraie qui, indéfectiblement, fonctionne...

(*Musique et Lettres*, 63.)

De même que les métaphores tactiles, celles-ci préfèrent s'associer à d'autres formes d'analogie, en particulier à l'analogie visuelle. Dans l'exemple suivant, Mallarmé s'occupe plus de faire voir le faune qui souffle dans les peaux que de faire valoir le goût de la « clarté » des raisins :

Ainsi, quand des raisins j'ai sucé la clarté,
 Pour bannir un regret par ma feinte écarté,
 Rieur, j'élève au ciel d'été la grappe vide
 Et, soufflant dans ses peaux lumineuses, avide
 D'ivresse, jusqu'au soir je regarde au travers.

(*Après-midi d'un faune*, p. 76-77.)

Les métaphores olfactives, au contraire, se montrent plus fréquemment et d'une façon plus originale. Sans doute, il

y a un souvenir de Baudelaire qui les avait toujours aimées, les employant pour présenter le système de correspondances. Mallarmé, qui a été très influencé par cet écrivain, le suit fidèlement même dans une direction aussi contraire à ses goûts personnels. Cependant, à l'exception du deuxième exemple, typiquement baudelairien, ces métaphores-ci restent vagues, mal définies, dégageant un charme caractéristiquement mallarméen :

si
 Délicieusement toi, Mary, que je songe
A quelque baume rare émané par mensonge
 Sur aucun bouquetier de cristal obscurci
 (O si chère, p. 100.)

Un paysage hante intense *comme l'opium*;
 (Baudelaire, d. 59.)

la nudité
 Qui pure *s'exhale* de ma fraîcheur de nacre,
 (Pître châtié, p. 21.)

la fée au chapeau de clarté
 Qui jadis sur mes beaux sommeils d'enfant gâté
 Passait, laissant toujours de ses mains mal fermées
 Neiger de blancs bouquets d'étoiles *parfumées*.
 (Apparition, p. 17.)

Une quatrième forme d'analogie est beaucoup plus favorisée par Mallarmé. C'est l'analogie auditive. Sans aucun doute, Mallarmé a le sens de l'ouïe bien développé. Pour lui, le son a une signification toute spéciale. On sait la grande importance qu'il attachait à la musique — à l'opéra, aux concerts symphoniques, aux procédés musicaux pour la littérature. Dans toutes ses œuvres, et particulièrement dans le volume de *Divagations*, ces allusions abondent. En général, dans la métaphore auditive, l'analogie est basée sur l'onomatopée et soutenue par l'harmonie des mots. Comme Verlaine, Mallarmé fait voir un grand intérêt pour les valeurs verbales. Il abandonne volontiers la signification littérale des mots, si, par ce moyen-là, il peut créer des effets d'harmonie nouveaux, inattendus.

D'abord, il y a des analogies simples où Mallarmé donne à toute chose une valeur tonale. L'idée de croissance est liée au son d'un violon :

les arbres... leur croissance visible s'accompagne malgré l'air immobile, d'une *plainte de violon* qui, à l'extrémité *frissonne* en feuilles :

(Baudelaire, d. 59.)

Les mots, aux sons rauques et durs, augmentent l'impression de brutalité qu'il reçoit des choses neuves :

Les objets neufs te déplaisent ; à toi aussi, ils font peur avec leur *hardiesse criarde*,

(Frisson, d. 10.)

Les voyelles amples, le roulement des « r », renforcent le volume de son associé à l'idée de la Mort, vaste, infinie :

hors l'accompagnement du *tonnerre d'orgues* absolu de la Mort.

(Catholicisme, d. 300.)

De temps en temps, les métaphores auditives peuvent même être créées par l'absence du son — tournure essentiellement mallarméenne :

l'annonce, en quatrième page, entre une *incohérence de cris inarticulés*.

(Livre, d. 275.)

l'éventail... infiniment et sommaire en son déploiement, cache le site pour rapporter contre les lèvres une *muelle fleur peinte comme le mot intact et nul* de la songerie par les battements approché.

(Etalages, d. 265.)

A d'autres moments, cette valeur tonale s'associe à une analogie de vision colorée, où figure presque toujours la couleur « or » :

Dupray dont l'esprit aux combats
Comme *l'or d'un clairon* se dresse...

(v. c., 51.)

Chaque page de la brochure annonce et jette haut comme des *traits d'or vibratoire* ces saintes règles du premier et dernier des Arts.

(*Solennité*, d. 228.)

Quand, dans cette combinaison-là, Mallarmé néglige le sens même des mots, pour se concentrer entièrement sur les effets d'harmonie pure, une figure se présente, presque incompréhensible, mais d'une puissance d'évocation extraordinaire :

Trompettes tout haut d'or pâmé sur les vélins,...

(*Hommage*, p. 139.)

Une variation intéressante de cette analogie auditive se trouve dans les métaphores qui sont de véritables jeux de mots. En ce cas-ci, seuls ont de la valeur les mots composant la métaphore — les mots qui se ressemblent du point de vue d'harmonie ou de forme. Ici, il emploie deux fois le mot « rose », symbolisant d'abord la couleur de l'aurore, ensuite la force de la vie active :

— Que dire à cette Aurore, ô Rêves, visité
Par les roses, quand, peur de ses roses livides,
Le vaste cimetière unira les trous vides ? —

(*Las de l'amer repos*, p. 34.)

Hypnotisé par la répétition de sons identiques, il crée cette phrase énigmatique :

Le Cornet est la Corne de licorne — d'unicorne.

(*Igitur*, 59.)

Quand le même mot peut être substantif et verbe, l'analogie est formée par le jeu de ces deux termes :

où, lorsqu'expira le *heurt*, et qu'elles se confondirent, rien en effet ne fut plus ouï : que le battement d'ailes absurdes de quelque hôte effrayé de la nuit *heurté* dans son lourd somme par la clarté et prolongeant sa fuite indéfinie.

(*Ibid.*, 44-45.)

Quand les *souffles* de ses ancêtres veulent *souffler* la bougie,

(grâce à laquelle peut-être subsistent les caractères du grimoire)
— il dit ' Pas encore !'

(*Ibid.*, 35.)

De temps à autre, la métaphore est transformée en véritable calembour. Le poète crée l'analogie en se servant de deux significations du même mot. Dans la citation suivante, par exemple, la figure relève des deux interprétations du mot « fleurette » — mot galant et petite fleur :

Si, au cas français, invention privée ne surpasse le legs prosodique, le déplaisir éclaterait, cependant, qu'un chanteur ne sût à l'écart et au gré de pas dans l'infinité des *fleurettes*, partout où sa voix rencontre une notation, *cueillir*...

(*Crise*, d. 242-243.)

De toutes ces formes simples d'analogie, la correspondance visuelle est la plus employée chez Mallarmé. Cependant, il ne faut jamais oublier que la force dominante de toutes les métaphores mallarméennes, c'est l'idée intellectuelle. Ses analogies sont surtout cérébrales — une suite d'idées qui se créent par association et par suggestion. Au fond, dans toutes ses œuvres, il y a une imagerie plutôt abstraite — une sorte d'algèbre de l'intellect.

Ainsi, les métaphores mallarméennes, réduites à leur expression la plus élémentaire, ne sont pas caractérisées par la complexité. Une fois dissociées des suites d'analogies qui les demandent et qui les complètent, elles se montrent simples, faciles. Néanmoins, une fois introduites dans le courant de l'œuvre, une fois considérées en relation avec d'autres idées, elles deviennent compliquées, complexes, difficiles. Résultat inévitable d'une surabondance de métaphores. L'auteur se trouve entouré d'une série de figures qu'il a créées par les procédés d'imagination et de réflexion. Il est incapable de les dominer, de les ordonner plus ou moins logiquement. Il passe d'image en image, au gré de la fantaisie de son esprit. Si rapide est sa pensée à lui, qu'il ne donne qu'une esquisse fragmentée du cours qu'elle a suivi. A nous de revenir plus tard à l'étude de ces figures. Sur le moment, il nous entraîne avec lui, à toute vitesse,

à travers une série d'analogies comprimées jusqu'au point de paraître mélangées et incompréhensibles. Dans chaque métaphore, comme dit si justement M. Wyzewa, il y a une image plastique, l'expression d'une pensée, l'énoncé d'un sentiment, un symbole philosophique, une mélodie musicale ¹. Mallarmé part d'au moins deux principes à la fois ², les présentant, les développant, les élaborant, tous en même temps. Il adore la complexité ; il veut saisir les moindres rapports entre les objets, marquer les ressemblances, les dissemblances, multiplier les points de contact. Mais, voulant créer, de toute cette complexité multiforme, une seule unité, parfaite, harmonieuse, il s'adonne à la concentration, se voue aux nuances, aux sous-entendus. Il s'enivre de l'ellipse, façonnant des raccourcis stupéfiants.

Associée à cette condensation, à cette superposition de pensée, il y a chez Mallarmé, une véritable hallucination des mots. Ils jouent, dans ses métaphores, un rôle fort important. « L'œuvre pure, écrit-il, implique la disparition élocutoire du poète, qui cède l'initiative aux mots, par le heurt de leur inégalité mobilisés ; ils s'allument de reflets réciproques comme une virtuelle traînée de feux sur des pierreries, remplaçant la respiration perceptible en l'ancien souffle lyrique ou la direction personnelle enthousiaste de la phrase ³. » Primitivement, ils n'existent que pour exprimer, pour soutenir, pour développer la pensée principale qui dirige l'analogie. A la longue, ils deviennent tellement puissants qu'ils s'approprient une vie, une force à eux, jusqu'au point d'influer souvent sur le cours de l'idée analogique. Mallarmé passe sa vie à les étudier, afin d'en former une véritable science. Il sait les arranger de façon à en tirer des résultats inouïs de signification et d'harmonie. A chaque mot, en dehors de sa signification ordinaire, il attribue une valeur esthétique absolue. Tantôt il les emploie d'après leur sens étymologique, tantôt d'après les significations secondaires ou complémentaires,

1. Wyzewa : *Nos maîtres*, p. 127.

2. Royère : *Mallarmé*, p. 187.

3. *Divagations : Crise de vers*, p. 246.

tantôt d'après les valeurs qu'il leur attribue lui-même. Amateur passionné de la musique, il cherche les moyens de créer une orchestration verbale, où les mots seront considérés comme des notes musicales. L'étude de la valeur harmonique des mots le préoccupe. Il considère les nuances de signification, les différences légères de timbre : « à côté d'*ombre*, opaque, *ténèbres* se fonce un peu ; quelle déception, devant la perversité conférant à *jour* comme à *nuît*, contradictoirement, des timbres obscur ici, là clair ¹. » L'intérêt se transforme en obsession. Il entend le vent qui dit « ou... ou... », cherchant toujours à dire tout simplement « oui », et n'y arrivant jamais ².

Curieusement, les mots dont il se sert sont toujours d'une simplicité précise. « Toute abondance est stérile : explique-t-il, le nécessaire est le suffisant. Or il arrive cette chose étrange et si naturelle que le mot élu, le moindre apparemment, le plus simple, produit, détaché, et comme pur, une complexité, dira-t-on, native et si riche de suggestion qu'il s'en dénature. Tenez, ce mot : *Quel* : je l'ai si longtemps cherché, que, dans une correspondance banale, je ne l'insère qu'à regret ; il me semble que je leur donne trop ³ ! » Selon lui, les mots les plus simples, pourvu qu'ils soient bien choisis, sont les plus puissants. Cependant, de ce vocabulaire sans recherche, un art hallucinant découle. Mallarmé en forme un style elliptique, aux juxtapositions étonnantes. Les mots, dissociés de leurs formules traditionnelles, sont rapprochés hardiment, d'un agencement insolite.

Mallarmé s'oublie dans cette recherche passionnante des valeurs verbales. Dans son œuvre, les formes usuelles, les significations ordinaires disparaissent. Paradoxes audacieux, contradictions mystérieuses, phrases obscures, abstrait mélangé au concret ... tout y entre pour créer un style torturé et complexe, capable d'exprimer la pensée vive, fuyante, des analogies mallarméennes.

1. *Divagations : Crise de vers*, p. 242.

2. Moore : *Souvenirs, Figaro*, 1923.

3. Viélé-Griffin : *Op. cit.*, p. 27.

Dans ces deux éléments de la condensation exagérée de pensée et de l'hallucination des mots, réside toute l'obscurité de la métaphore de Mallarmé. Ensemble, ils créent l'analogie développée, élaborée, qui caractérise l'œuvre de cet auteur.

Ainsi, les métaphores mallarméennes peuvent se diviser encore une fois en deux grandes catégories — la métaphore soutenue, développée clairement, et la métaphore mixte. La première classe est très abondante. Il est même étonnant que Mallarmé, auteur notoirement obscur, ait su créer un nombre si grand de figures à la fois simples et directes.

D'abord, il y a la métaphore qui est une énonciation franche :

le mutisme que sont un mur ou le rideau d'hôpital.

(*Rimbaud*, d. 91.)

La Musique, à sa date, est venue balayer cela —

(*Lettres*, d. 287.)

La même forme se présente légèrement modifiée dans le cas où le premier terme de l'analogie est supprimé, ou séparé de la phrase propre :

(la citation)

Le pauvre trumeau, suranné ;

(*Banville*, d. 119.)

Encore, l'analogie simple peut être mise en apposition directe :

Tâche donc, *instrument des fuites*, ô maligne

Syrinx, de refleurir aux lacs où tu m'attends !

(*Après-midi d'un faune*, p. 76.)

Souvent, elle est développée en comparaison :

il se roulait, dans la béatitude de sa simplicité native, *plus heureux qu'un âne*.

(*Ecclésiastique*, d. 43.)

Plus souvent, elle réside dans le simple agencement de substantifs et d'adjectifs, choisis avec soin :

Fontainebleau en automne,
une approche de forêt en *son temps d'apothéose*.

(*Gloire*, d. 44.)

les cheveux dorés,
Blonde dont les *coiffeurs divins* sont des *orfèvres* !

(*Placet futile*, p. 18.)

les journaux,
Sinon l'intensité de la *chauffe* notoirement dépasse une *consommation* au jour le jour.

(*Etalages*, d. 269.)

Tel vieux Rêve...
Affligé de périr sous les plafonds funèbres
Il-a *ployé son aile* indubitable en moi.

(*Quand l'ombre....*, p. 122.)

Les deux derniers exemples montrent déjà une tendance vers l'élaboration de la figure centrale. Mallarmé aime développer et suivre ses figures. Il joue avec les mots, continuant le thème central, élargissant et perfectionnant l'image, créant ainsi la métaphore soutenue.

Celle-ci peut être ou très longue, développée avec soin, ou bien assez courte. Dans le premier cas, une richesse de détail et une complexité de forme s'y présentent, réunies toutes les deux dans une unité parfaite et logique. Dans le deuxième, la figure est indiquée et précisée par deux ou trois mots bien choisis. Le jeu se fait, par exemple, de substantifs et de verbes, appelés les uns par les autres, d'un accord très simple :

L'hésitation, pourtant, de tout découvrir brusquement ce qui n'est pas encore, *tisse*, par pudeur, avec la surprise générale, un *voile*.

(*Livre*, d. 279.)

Satisfait d'être arrivé dans un temps où le devoir qui lie l'action multiple des hommes, existe mais à ton exclusion (ce *pacte déchiré* parce qu'il n'exhiba point de *sceau*).

(*Modernes*, d. 193.)

Tout se *retrempe* au ruisseau primitif : pas jusqu'à la *source*.

(Wagner, d. 147.)

rêt à satisfaire le 'défaut public qui est de percevoir à la faveur d'*équations aisées*, ou dont un *terme* est d'avance su je vais...

(Tennyson, d. 111.)

Quand solennellement cette cité m'apprit
Lesquels entre ses fils un autre *vol* désigne
A prompte irradier ainsi qu'*aile* l'esprit.

(Remémoration, p. 103.)

D'autre part, les métaphores soutenues, plus développées, plus compliquées, font voir des constructions variées, intéressantes. Certaines montrent une forme balancée et soignée. Grâce aux mots bien choisis, aux détails spécialement arrangés, la structure reste ferme, serrée. Dans l'exemple suivant, le verbe « boucher » fait appel aux mots de « vase » et de « roseaux » du vers précédent, pour expliquer le substantif « trou » du vers suivant :

Et toi, sors des étangs léthéens et ramasse
En t'en venant la *vase* et les pâles *roseaux*,
Cher Ennui, pour *boucher* d'une main jamais lasse
Les grands *trous* bleus que font méchamment les oiseaux.

(Azur, p. 41.)

Ensuite, une construction parallèle se fait remarquer. Deux idées s'y opposent, celle de s'abîmer, celle de s'élever. La première est soutenue par les mots : « tombe », « creusant », « fosse », « terre », « m'abîmant » ; la deuxième, moins développée, y fait contraste : « rêve », « poussent », « s'élève » :

Puis je *tombe* énervé de parfums d'arbres, las,
Et *creusant* de ma face une *fosse* à mon *rêve*,
Mordant la terre chaude où *poussent* les lilas,
J'attends, en *m'abîmant* que mon ennui *s'élève*...

(Renouveau, p. 31.)

D'autres métaphores encore sont taillées d'après la forme

d'intérêt croissant. Dans l'exemple suivant, il y a la description de l'aile de l'ange qui ressemble à une harpe touchée par la sainte à sa fenêtre. L'image se crée petit à petit, de façon qu'il faut attendre jusqu'au dernier vers pour bien la comprendre :

A ce vitrage d'ostensoir
Que frôle une harpe par l'Ange
Formée avec son vol du soir
Pour la délicate phalange

Du doigt que, sans le vieux santal
Ni le vieux livre, elle balance
Sur le plumage instrumental,
Musicienne du silence.

(*Sainte*, p. 82.)

D'autre part, certaines métaphores font voir un développement moins stylisé. L'accord se fait plus logiquement d'idée à idée, de détail à détail. Ici, la poésie est comparée à un art chinois. L'artiste s'occupe uniquement de la décoration d'une tasse délicate. Il y peint une seule fleur parfaite — la fleur, symbole pour lui de l'idéal. Le poète se voue à imiter le Chinois, désirant se sacrifier tout entier à son art symbolique :

Imiter le Chinois (au cœur limpide et fin)
De qui l'extase pure est de peindre la fin
Sur ses tasses de neige (à la lune ravie)
D'une bizarre fleur qui parfume sa vie
Transparente, (la fleur qu'il a sentie, enfant,
Au filigrane bleu de l'âme se greffant.)
Et, (la mort telle avec le seul rêve du sage),
Serein, je vais choisir un jeune paysage
Que je peindrais encor sur les tasses, distrait.
(Une ligne d'azur mince et pâle serait
Un lac), (parmi le ciel de porcelaine nue,
Un clair croissant perdu par une blanche nue
Trempe sa corne calme en la glace des eaux),
(Non loin de trois grands cils d'émeraude, roseaux).

(*Las de l'amer repos*, p. 35.)

Plus souvent encore, ces métaphores soutenues ne sont que des amoncellements de détails arrangés savamment,

logiquement. L'idée principale est développée par le seul moyen des mots qui jouent autour du thème afin de le rendre plus complet, plus intéressant. C'est ici une métaphore traitant du sujet de l'alchimie :

Notre occupation le *dosage subtil d'essences*, délétères ou bonnes, les sentiments. Rien d'autrefois sorti, pour les illettrés, de l'artifice humain, seul, résumé en le livre qui *flotterait imprudemment dehors* au risque d'y *volatiliser* un semblant, aujourd'hui ne veut disparaître, du tout : mais regagnera les feuillets, par excellence *suggestifs* et *dispensateurs du charme*.

(Magie, d. 327.)

Puis, voici le thème du mécanisme :

Les fidèles à l'alexandrin, notre hexamètre, *desserrent* intérieurement ce *mécanisme rigide* et puéril de sa *mesure* ; l'oreille, affranchie d'un *compteur factice*, connaît une jouissance à *discerner*, seule, toutes les *combinaisons* possibles, entre eux, de douze timbres.

(Crise, d. 238.)

Enfin, des variantes sur la musique :

Nous, par une velléité différente, étions groupés : simplement resserrer une bonne fois, avant de le léguer au temps, en condition excellente, avec l'accord voulu et définitif, un *vieil instrument* parfois *faussé*, le vers français, et plusieurs se montrèrent, dans ce travail, d'experts *luthiers*.

(Villiers, d. 71.)

Les métaphores mixtes, au contraire, présentent des difficultés plus marquées. La condensation de la pensée, la superposition des images, jointes à cette hallucination des mots qui caractérise l'œuvre de Mallarmé, se résolvent dans la création des figures d'une complexité exagérée. Chargées de signification symbolique, incompréhensibles au premier regard, elles nous obligent à travailler, à penser. En général, un moment de réflexion et d'étude, et la métaphore ne paraît plus mélangée. Car Mallarmé, douée d'une intelligence puissante, rapide, n'hésite jamais à employer toute une série de comparaisons variées, pour former une seule figure et exprimer aussi exactement que possible sa

pensée dominante. Il s'agit tout simplement de retrouver cette pensée maîtresse pour la suivre à travers les formes changeantes d'expression.

D'abord, il y a la figure courte, relativement simple, mais où la métaphore se transforme sans raison apparente. Mallarmé ne fait aucun effort pour poursuivre les thèmes métaphoriques auxquels il fait allusion :

Aidons l'*hydre* à vider son *brouillard* —

(*Cour*, d. 352.)

et, *voix* dont la *clarté* s'*altère*,
L'espace a pour *jouet* le cri...

(*Toast*, p. 85.)

Ensuite se trouvent les images où Mallarmé s'occupe de toute une série de métaphores, en conservant toujours celles qu'il a déjà employées. Quand la superposition des idées se réalise complètement, les images se présentent simultanément, si bien entremêlées qu'il est difficile de les distinguer ou de les séparer. Ici c'est l'union de l'eau et de la musique. Mallarmé est arrivé à suggérer que c'est l'eau qui chante et la flûte qui laisse tomber de l'eau :

Ne murmure point d'eau que ne verse ma flûte
Au *bosquet* arrosé d'*accords* ;

(*Après-midi d'un faune*, p. 74.)

Le même phénomène se fait voir dans les deux thèmes d'éclair et d'église. Un troisième s'y ajoute — la musique en termes de cet éclair :

Néanmoins pénétrons en l'église, avec art : et si, le sait-on ! la *fulguration* de *chants antiques* jaillis consumait l'ombre et illuminait telle *divination* longtemps *voilée*, *lucide* tout à coup et en rapport avec une joie à instaurer.

(*Catholicisme*, d. 308.)

Encore, dans une construction analogue, se présente l'accord du commerce avec la nature. L'or, considéré comme valeur monétaire, se compare au soleil qui se lève, tout

puissant, et qui s'arrête à midi, afin de conserver tout son pouvoir. Les deux termes sont bien entremêlés :

L'or frappe, maintenant, d'aplomb la race ; ou, comme si son lever ancien avait refoulé le doute, chez les hommes, d'un pouvoir impersonnel suprême, plutôt leur aveugle moyenne, il décrit sa trajectoire vers l'omnipotence — éclat, l'unique, attardé pour un midi imperturbable.

(*Confrontation*, d. 346.)

A d'autres moments, les images ne sont superposées que partiellement. De là, les métaphores changeantes mais réunies et développées dans une seule figure. Dans cette description symbolique de l'art de Wagner, se trouvent trois métaphores principales, sur les thèmes de voyage, d'édifice et de montagne. Au lieu d'être présentées toutes à la fois, elles se suivent, chevauchant les unes sur les autres. Le premier thème de voyage, qui commence et qui termine la série, forme plus ou moins un soutien frêle pour le développement des trois. Les métaphores racontent l'histoire d'un pèlerin qui voyage et s'abrite dans un temple à mi-côte d'une montagne :

de ne pas faire nombre avec ceux qui, ennuyés de tout afin de trouver le salut définitif, vont droit à l'édifice de ton Art, pour eux le terme du chemin. Il ouvre, cet incontestable portique, en des temps de jubilé qui ne le sont pour aucun peuple, une hospitalité contre l'insuffisance de soi et la médiocrité des patries ; il exalte des fervents jusqu'à la certitude : pour eux ce n'est pas l'étape la plus grande jamais ordonnée par un signe humain, qu'ils parcourent avec toi comme conducteur, mais le voyage fini de l'humanité vers un Idéal. Au moins, voulant ma part du délice, me permettras-tu de goûter, dans ton Temple, à mi-côte de la montagne sainte, dont le lever de vérités, le plus compréhensif encore, trompette la coupole et invite, à perte de vue du parvis, les gazons que le pas de tes élus foule, un repos : c'est comme l'isolement, pour l'esprit, de notre incohérence qui le pourchasse, autant qu'un abri contre la trop lucide hantise de cette cime menaçante d'absolu, devinée dans le départ des nuées là-haut, fulgurante, nue, seule : au delà et que personne ne semble devoir atteindre. Personne ! ce mot n'obsède pas d'un remords le passant en train de boire à ta conviviale fontaine.

(*Wagner*, d. 149-150.)

Dans un autre exemple de métaphores de ce genre, deux images se révèlent côte à côte, traitant du commerce et de la nature ; elles se transforment, presque insensiblement, en images de nature et de voyage, se terminant sur une note tout à fait baudelairienne. Il est évident que les figures superposées dans cette série, n'ont pas été fondues intégralement ensemble :

D'exhiber les choses à un imperturbable premier plan, en camelots, activés par la pression de l'instant, d'accord — écrire, dans le cas, pourquoi, indûment, sauf pour étaler la banalité ; plutôt que tendre le nuage, précieux, flottant sur l'intime gouffre de chaque pensée, vu que vulgaire l'est ce à quoi on décerne, pas plus, un caractère immédiat. Si crûment — qu'en place du labyrinthe illuminé par des fleurs, où convie le loisir, ces ressasseurs, malgré que je me gare d'image pour les mettre, en personne ' au pied du mur ', imitent, sur une route migraineuse, la résurrection en plâtras, debout, de l'interminable aveuglement, sans jet d'eau à l'abri ni verdure pointant par dessus, que les culs de bouteille et les tessons ingrats.

(*Lettres*, d. 286.)

Souvent, cette impression de métaphores « mixtes » relève d'une métaphore secondaire, intercalée au cours de l'élaboration de la figure dominante. C'est un procédé favori de Mallarmé qui aime suspendre un peu le développement principal, afin d'y introduire des éléments étrangers. En général, cette figure ajoutée, influe sur l'idée maîtresse, de façon à en modifier légèrement la conclusion. Ainsi, dans la métaphore suivante, la petite figure « belles comme des cygnes », introduite presque entre parenthèses, sert à décrire les « galères d'or ». Dès ce moment-là, les galères se transforment pour devenir à la fois des bateaux et des cygnes — des cygnes-galères :

et quand le soir saigne parmi les tuiles,
Son œil, à l'horizon de lumière gorgé,
Voit des galères d'or, *belles comme des cygnes*,
Sur un *fleuve* de pourpre et de parfums dormir
En *berçant* l'éclair fauve et riche de leurs lignes
Dans un grand *nonchaloir chargé de souvenir* !

(*Fenêtres*, p. 26.)

La même construction se trouve dans la citation suivante. La métaphore principale est puisée dans le thème de voyage, tandis que la figure insérée traite de la musique. Une figure se crée, nettement allégorique :

Décadente, Mystique, les Écoles se déclarant ou étiquetées en hâte par notre presse d'information, adoptent, comme rencontre, le point d'un Idéalisme qui (*pareillement aux fugues, aux sonates*) refuse les matériaux naturels et, comme brutale, une pensée exacte les ordonnant ;

(*Crise*, d. 245.)

De temps à autre, se font voir des métaphores à deux ou trois figures secondaires. Au cours de la description de Whistler, Mallarmé pense que le miroitement de son linge possède la même qualité de lumière vive et passagère que le rire sarcastique de l'artiste, de même que son attitude de défenseur de l'école moderne, suggère le dragon qui garde un trésor. Les deux idées ne sont pas essentielles au thème central. Mallarmé les jette négligemment sans se soucier de les incorporer complètement dans le développement de la figure :

Cette discrétion affinée en douceur, aux loisirs, composant le maintien, pour peu, sans rien perdre de grâce, éclate en le vital sarcasme qu'aggrave l'habit noir ici au miroitement de linge *comme siffle le rire* et présente, à des contemporains devant l'exception de l'art souveraine (*sic*), ce que juste, de l'auteur, eux doivent connaître, le ténébreux d'autant qu'apparu gardien d'un génie, *auprès comme Dragon*, guerroyant, exultant, précieux, mondain.

(*Whistler*, d. 125-126.)

Ce procédé d'idées intercalées démontre bien la tournure d'esprit de Mallarmé. Il a l'intelligence alerte, qui cherche toujours les analogies, même les plus fugitives. Tout ce qu'il voit, tout ce qu'il pense, il l'introduit dans son œuvre, suggérant ainsi sa conception personnelle de la multiplicité essentiellement harmonieuse de la vie.

Un changement léger, presque inconscient dans l'idée principale, peut faire paraître embrouillées les métaphores mallarméennes. Au thème dominant, d'autres notions

peuvent s'associer, créant ainsi une métaphore changeante, glissante. De temps en temps, il semble que Mallarmé, voulant façonner des figures d'une unité aussi complète que possible, essaie de restreindre ce glissement des analogies. Assez souvent, la formation des idées décrit presque un cercle. Le premier thème est lié au deuxième du fait d'une association auditive, visuelle ou intellectuelle. Puis, ce deuxième thème, après s'être développé lui-même, se transforme encore une fois pour redevenir, sous une forme plus ou moins identique, l'idée première. Dans l'exemple suivant, Mallarmé part d'une description d'un journal. Pour montrer la formation exacte de la mise en page, il se sert d'une comparaison tirée de l'architecture. Enfin, il reprend le premier thème du journal, y soulignant l'allégorie :

Plutôt la Presse, chez nous seuls, a voulu une place aux écrits — son traditionnel feuillet en rez-de-chaussée longtemps soutint la masse du format entier : ainsi qu'aux avenues, sur le fragile magasin éblouissant, glaces à scintillation de bijoux ou par la nuance de tissus baignées, sûrement pose un immeuble lourd d'étages nombreux. Mieux, la fiction proprement dite, ou le récit, imaginaire, s'ébat au travers de « quotidiens » achalandés, triomphant à des lieux principaux, jusqu'au sommet ; en déloge l'article de fonds, ou d'actualité, apparu secondaire.

(*Étalages*, d. 268.)

Dans cette même construction se trouve, peut-être, l'explication de ces métaphores mixtes si célèbres du poème *Azur* :

En vain ! l'Azur triomphe, et je l'entends qui chante
 Dans les cloches. Mon âme, il se fait voix pour plus
 Nous faire peur avec sa victoire méchante,
 Et du métal vivant sort en bleus angelus !

(*Azur*, p. 42.)

Encore une fois, c'est le cas de métaphores glissantes presque complètement superposées. Selon Mallarmé, il y a une correspondance frappante entre la couleur du ciel bleu du Midi et le son des cloches. La raison d'être de cette combinaison, il continue à l'expliquer, c'est d'inspirer plus de peur au poète qui ne veut que le calme, le repos, la

tranquillité. Il se retourne sur lui-même, hypnotisé par l'idée de la couleur et du son. Par conséquent, la troisième partie de la série reprend les idées de la première, en les serrant, les condensant, les transposant. Le ciel est devenu un « métal vivant » ; le son des cloches sort en « bleus angelus ».

Parfois aussi, Mallarmé se sert de la métaphore glissante tout en la réglant sur une forme fixe de balancement et de contraste. Il décrit, par exemple, la console illuminée par la lueur rouge du feu :

Affres du passé nécessaires
 Agrippant comme avec des serres
 Le sépulcre de désaveu,
 Sous un marbre lourd qu'elle isole
 Ne s'allume pas d'autre feu
 Que la fulgurante console.

(*Tout orgueil...*, p. 147.)

Là, dans l'espace de six vers, le poète a traité, deux fois chacune, trois idées différentes, parlant tour à tour de la console, d'une serre et d'un tombeau. L'analogie est fondée surtout sur le son des mots qui se rappellent les uns les autres. Mais si l'intérêt dominant glisse d'une idée à une autre, la métaphore garde une rigidité formelle de construction. Le premier et le dernier vers s'accordent ; le deuxième et le cinquième ; le troisième et le quatrième ; balancement parfait¹.

La métaphore glissante, où l'intérêt passe librement d'une idée à une autre, sans aucune restriction, est tout de même assez fréquente chez Mallarmé. Elle n'est, en effet, qu'une suite d'analogies qui se suggèrent, qui se créent. Quant au point de départ de chacune de ces correspondances, impossible de le définir. Dans ces deux vers, si célèbres, où commencent les analogies ?

Victorieusement fui le suicide beau
 Tison de gloire, sang par écume, or, tempête !

(*Victorieusement fui...*, p. 126.)

1. Thibaudet : *La poésie de Stéphane Mallarmé*, p. 230.

Sans doute, elles dépendent d'une correspondance de couleur inspirée par le rouge vif du soleil couchant, qui fait penser à un suicide. Le poète joue à la fois des deux termes de la comparaison, mettant en relief tantôt l'idée de la force de la couleur rouge, tantôt celle de la mort violente. Une foule d'analogies secondaires se range autour — la vision d'une bataille, d'une entrée triomphale, d'une mer de sang, d'un or riche, d'une tempête, d'un amour passionné.

Une série d'analogies plus simple se présente. Elle relève d'abord d'une correspondance de forme et de couleur, ensuite de couleur seulement :

un môme... au *bonnet de nuit* taillé comme le chaperon de Dante ; qui rentrait en soi, sous l'aspect d'une *tartine de fromage mou*, déjà la *neige* des cimes, le *lys* ou autre *blancheur* constitutive d'ailes au dedans ;

(*Réminiscence*, d. 25.)

Jusqu'ici, Mallarmé suit librement sa pensée se permettant d'employer plusieurs figures pour l'expression d'une seule idée. Mais, ces figures variées, il ne les abandonne pas immédiatement ; il les développe toutes avec soin, les laissant influencer les unes sur les autres. De là, ces métaphores qui se suivent, se juxtaposent, se superposent. Si le procédé est poussé à l'extrême, cependant, une forme se présente nettement mélangée, incompréhensible. S'attachant simplement à formuler sa pensée, Mallarmé se sert d'une série de comparaisons qu'il effleure rapidement. Il ne se soucie pas de développer, même en partie, les images. Ainsi, à chaque moment, les mots qui se contredisent, les détails qui restent incompatibles :

Oui, le *culte* promis à des cérémonials, songez quel il peut être, réfléchissez ! simplement l'ancien ou de tous temps, que l'*afflux*, par exemple, de la symphonie récente des concerts a *cru mettre* dans l'*ombre*, au lieu que l'*affranchir*, *installé mal* sur les planches et l'y *faire régner*.

(*Solennité*, d. 230.)

La presse... dépêche un messenger tirer d'ici un oracle... Il a *mis le pied* dans l'*antre*, *extrait* la dépouille subtile. ' Une phrase '

requérait son irruption tout de suite, ainsi que la *cueillant* puis la *brandissant* ' qui résume le point de vue'.

(*Solitude*, d. 340.)

Dans le premier, Mallarmé a suivi le cours de son idée, y marquant les changements par les mots les plus propres, sans s'inquiéter des paradoxes et des contradictions qu'il crée. Dans le deuxième, même phénomène. C'est une image très mouvementée. Le messenger de la presse se précipite chez le poète comme chez un oracle ; il demande une phrase ; il réclame la « dépouille subtile » ; il la cueille comme on cueille une fleur ; il la brandit comme on brandit une torche pour faire accourir les gens. Pour chaque partie de l'image, les mots sont justes ; dans l'ensemble, ils ne font qu'un désaccord illogique.

Enfin, Mallarmé était-il vraiment sincère dans la création de ces métaphores complexes ? La formation travaillée, perfectionnée, des métaphores suggère qu'elles sont artificielles, d'origine purement cérébrale. Heureusement, ce n'est pas le cas. Mallarmé était éminemment sincère, l'analogie étant pour lui la chose la plus naturelle. Par ce seul moyen, Mallarmé arrivait à une compréhension vive de l'univers. Instantanément, il apercevait les points de comparaison. Cependant, il ne pouvait pas s'empêcher de polir ses figures. Il voulait atteindre dans chaque petit détail, une perfection idéale, absolue. Selon lui, l'écrivain devait se sacrifier entièrement à « l'acharné travail que demande une originalité profonde dans notre poésie ¹ ». Etre original : c'était sa devise. Et qu'il était difficile pour lui d'éviter le banal, l'ordinaire ! Son génie était stérile ; ses sources d'inspiration pauvres. Ses goûts nettement prononcés — la conception de la poésie pure, le désir de la perfection absolue, l'hallucination des mots, l'obsession de créer une symphonie verbale — rendaient presque impossible la réalisation complète de son idéal. Réduit à un nombre limité de thèmes, harcelé par la hantise de ses rêves, il se force à travailler, à retravailler chaque

1. *Lettres à Aubanel* : 31 décembre 1865, p. 30.

phrase de son œuvre. Toutes les figures mallarméennes, sans exception, malgré leur fraîcheur inattendue, leur puissance frappante, font voir un manque de spontanéité, une absence d'inspiration. Dans la complexité savante des formes, dans le soin du développement des idées, se montre un travail soigné, continu, minutieux, qui essaie de perfectionner tout ce qui vient de l'inspiration pure.

CHAPITRE III

LES THÈMES DES MÉTAPHORES MALLARMÉENNES

Quelle variété de thèmes ! La nature, avec les fleurs, les fruits, la neige et les sources, la maison, la toilette féminine, les arts et les sciences, la politique et la guerre, la religion et la mort — tout fait partie de la poésie de Mallarmé. Aussi, séparées du contexte, analysées une par une, les métaphores se révèlent-elles d'une forme très concrète. Mallarmé, poète-philosophe, a su créer une poésie tangible, pittoresque. Deux éléments opposés se trouvent conciliés dans ses œuvres : il a voulu formuler une poésie ultra-intellectuelle, tout en la fondant sur la vie ordinaire. Étrange combinaison d'influences externes et de tendances personnelles ! C'est l'admiration de Baudelaire, de Banville, qui l'encourage à continuer les traditions de la poésie parnassienne et le détermine à suivre ses goûts personnels d'analyse exacte du monde extérieur. C'est son idéal absolu de la littérature pure qui le force à négliger cette poésie plutôt réaliste pour se diriger vers une expression plus élevée, plus abstraite. Connaissant parfaitement toutes les subtilités de l'art littéraire, toutes les possibilités de la langue française, il a réussi à fondre dans une seule unité harmonieuse ces deux forces contradictoires.

Nécessairement, il se fonde sur la théorie toute puissante des correspondances, qu'il a poussée lui-même à un degré beaucoup plus avancé que Baudelaire et les premiers Symbolistes. Dans ses œuvres, tous les spectacles, tous les sujets, toutes les notions abstraites ou concrètes, peuvent, et doivent, entrer, de façon à créer une littérature variée, profonde. Quant au point de départ essentiellement concret de chaque analogie, inutile d'insister. Le

poète regarde les choses familières qui l'entourent. Il note les détails qui l'ont le plus frappé afin de nous montrer les relations les plus inattendues.

Mais le Sort jeta les dés contre Mallarmé. Lui, qui avait voulu rester inconnu, servant un art pur, impersonnel, il ne réussit qu'à composer une œuvre tout imprégnée de sa personnalité. Il se révèle inconsciemment dans chacune de ses métaphores. Il les puise dans ses souvenirs ; il les tire de sa vie quotidienne. Tout s'y fait voir — sa passion pour les roses, son goût des bijoux, l'obsession de l'eau, la hantise de la musique. Ses moindres penchants s'y dévoilent ; la façon dont il pense s'y reflète.

Il me semble que la Nature est la source préférée où Mallarmé puise ses comparaisons. La Nature possédait, à ses yeux, des attraits considérables. Après de longues heures d'enseignement journalier, de composition littéraire, elle lui paraissait un délassement physique et mental. Elle avait sur lui un effet salubre. La vue du Rhône, coulant au-dessous des fenêtres de son appartement à Tournon, ne l'avait-elle pas guéri de sa mélancolie ? Ne s'était-il pas acheté une petite propriété à Valvins, de façon à fuir Paris ? Dans la Nature, il trouvait une source inépuisable de réflexion et de suggestion ; il ne se fatiguait jamais de l'étudier. Il découvrait la puissance d'évocation de ces spectacles ordinaires. Une notion quelconque, exprimée en termes de la nature, acquiert de ce fait une capacité plus grande de suggérer d'autres notions, d'autres images. Cette habitude de contempler les beautés de la nature, touche de tout près à la foi religieuse. A un poète anglais, il demande « deux mots écrits à l'un de vos moments perdus » ; puis il ajoute cette phrase pleine de signification : « si vous perdez jamais un moment, car respirer simplement et regarder des arbres, c'est de la part d'un poète un acte aussi considérable et mille fois plus sacré que tout le mouvement qui affole pendant une année entière les locomotives de l'Europe et de l'Amérique ¹. »

1. *Letter to A. C. Swinburne* : 7 juin 1876, p. 14.

Ces images, sont-elles vraiment concrètes, précises ? Oui, sans aucun doute. L'analogie est liée fermement, solidement, aux détails exacts du monde de la nature. Cependant, une chose est à remarquer. Mallarmé ne s'adonne point à l'élaboration de ces comparaisons ; il ne se soucie jamais de les orner de descriptions pittoresques. Il dit « une rose », « une fleur » ; il n'insiste ni sur la couleur, ni sur la forme. Il parle d'une « aile », mais on ne sait pas de quel oiseau. Il décrit une « source », mais on ne sait pas dans quel bois. Dès le commencement, il faut reconnaître que Mallarmé n'alloue pas à ses figures une valeur matérielle particulière et indépendante. L'élément concret y sert tout simplement de point de départ.

Aussi, à en juger d'après ces descriptions généralisées, Mallarmé fut toujours Parisien. Il resta chez lui, dans l'Ile-de-France, voyageant peu, ne se laissant que très peu influencer par les rares changements de milieu. Il alla en Angleterre ; mais, exception faite de quelques références au brouillard de Londres, aux collèges d'Oxford et de Cambridge, il ne sembla garder aucun souvenir de cette visite. Il enseigna en France à Tournon, à Besançon, à Avignon ; mais il ne parut pas avoir remarqué les différences de paysage. Ce fut à Avignon qu'il réagit le plus — d'une façon négative. Il détesta la lumière vive, éclatante du Midi ; il eut peur du ciel si bleu, si foncé. Il passa son temps à regretter le paysage calme, le ciel tranquille, de Paris et ses environs.

Parmi les métaphores tirées du monde de la Nature, les fleurs jouent un rôle important. Mallarmé en signale la forme, la couleur, la valeur symbolique, mais jamais le parfum. Puisqu'il ne précise pas les détails, il laisse plus de liberté à l'imagination de ses lecteurs. A un moment, c'est une fleur blanche, délicate, à laquelle il pense :

Mon petit malade vous sourit de son lit, comme une *fleur blanche* qui se rappelle au soleil parti.

(A Montesquiou : *Diptyque*, 275.)

A un autre, leur beauté luxueuse le frappe :

De l'éternel azur la sereine ironie
Accable, belle indolemment *comme les fleurs...*

(Azur. p. 40.)

Encore, la couleur vive des pétales et des plumes lui fait
associer les oiseaux et les fleurs :

et l'éveil
De tant d'oiseaux *en fleur* gazouillant au soleil.

(Renouveau p. 31.)

Ses fleurs préférées sont les roses. Il les introduit presque toujours dans ses descriptions des jeunes filles. Elles s'associent au visage, suggérant ainsi la beauté des joues et des lèvres. Pour Mallarmé, il n'est question que de roses rougeâtres ; elles s'étendent à toutes les nuances, depuis la couleur délicate de l'aurore jusqu'au rouge foncé, symbole de colère. Les roses blanches ou jaunes n'existent point dans son imagination. Ou le mot vient seul, dégagé de toute association de couleur, ou il se présente lié aux tons de rouge :

Le pur vase... ne consent...
A rien expirer annonçant
Une *rose* dans les ténèbres.

(Surgi de la croupe.... p. 149.)

Tends-nous aujourd'hui comme joue
Cette *rose* où l'aube se joue.

(v. c., 139.)

Dame
sans trop d'ardeur à la fois *enflammant*
La *rose* qui cruelle ou déchirée et lasse...

(Dame sans trop d'ardeur..., p. 98.)

Ta *lèvre* contre le cristal
Gorgée à gorgée y compose
Le souvenir pourpre et vital
De la moins éphémère *rose*.

(v. c., 84.)

Une autre fleur qu'il aime, c'est le lys. Celui-ci se montre en contraste frappant de couleur et de forme avec la rose

rouge, la favorite de Mallarmé. Tandis que la rose décrit la beauté jeune, fleurissante, associée toujours à l'amour passionné, le lys suggère une beauté blanche, froide, impassible. Il symbolise presque la virginité stérile :

Je m'arrête rêvant aux exils, et j'effeuille
Comme près d'un bassin dont le jet d'eau m'accueille
Les *pâles lys* qui sont en moi...

(*Hérodiade*, p. 56.)

Alors m'éveillerai-je à la ferveur première,
Droit et seul, sous un flot antique de lumière,
Lys !

(*Après-midi d'un faune*, p. 75.)

Encore, Mallarmé a su renouveler les métaphores créées par le verbe « fleurir ». C'est, pour lui, un terme utile, capable d'évoquer une image à la fois pittoresque et vague. Il l'emploie assez souvent, presque toujours en association avec les œuvres littéraires :

Louys ces vers recopiés
O svelte enchantement, la Stance
Fleurit et rit mieux de ses pieds
Que dans une autre circonstance.

(v. c., 120.)

Un semestre a passé l'oubli ; et abonde, *fleurit*, se répand notre production littéraire, comme généralement.

(*Étalages*, d. 263.)

De temps en temps, il s'amuse à composer de petites images, aux détails précis, saisissants, colorés. Les sujets sont tirés de la construction des fleurs, de leur forme pittoresque. Voici les modistes qui travaillent les étoffes. Précieuse, la figure se transforme en pointe :

On pourrait dire de ces dames qu'elles ont les doigts de roses de matin, faisant éclore des calices et des pistils d'étoffes.

(*Gazette de la fashion*, D. M., 16 novembre.)

Ensuite, l'image suggérée par les cheveux bruns foncés, les yeux noirs de la jeune fille :

La lune infiltrait ses rayons dans l'ombre dénouée d'une chevelure incomparable et jusqu'à des prunelles cachées sous les pointes vacillantes de cils noirs : les yeux s'y ferment, au milieu de cette tête pâlie ils évoquent un lotus avec une abeille double endormie dans sa corolle.

(*Nala*, c. i., 73.)

Les fruits aussi ont un intérêt particulier pour Mallarmé. De même qu'il n'insiste pas sur le parfum des fleurs, il ne se soucie point de la saveur des fruits. L'exception se montre dans l'exemple suivant, où l'épithète « amer », appartenant au « citron », est transposée pour donner plus de valeur au mot « idéal » :

Toujours avec l'espoir de rencontrer la mer,
Ils voyageaient sans pain, sans bâtons et sans urnes,
Mordant au *citron* d'or de l'idéal *amer*.

(*Le Guignon*, p. 12.)

Mais, en général, il préfère souligner une comparaison de couleur simple, ou de couleur et de forme. Les fruits rouges l'intéressent :

Tu sais, ma passion, que, *pourpre* et déjà mûre,
Chaque *grenade* éclate et d'abeilles murmure ;
Et notre *sang*, épris de qui le va saisir,
Coule pour tout l'essaim éternel du désir.

(*Après-midi d'un faune*, p. 79.)

Seules brillent des lèvres avec un *feu de rubis*, sur leur chaste *grenade* la bouche d'un vainqueur n'a jamais désaltéré sa soif.

(*Nala*, c. i., 73.)

Les fruits dorés aussi. De là cette image amusante de couleur et de forme, où le soleil lui semble pareil à une orange :

Comme un délicieux effet
Ou, je dirai plus, en échange
Du soleil que votre cœur fait
Considérez la *fauve orange*.

(v. c., 78.)

Quelques métaphores sont inspirées par des raisins, mais Mallarmé y voit surtout un moyen de jouer avec les mots, de former des calembours :

Alice Lavigne, ô grappe folle ! est la vigne
Qui nous fait oublier Casimir Delavigne.

(v. c., 137.)

De temps à autre, l'idée de la maturation des fruits se fait voir, toujours en association inattendue. Voulant suggérer le style à la fois frais et bien développé, Mallarmé invente, au sujet de Henri Becque, ce paradoxe piquant :

tant le savoir de l'écrivain brille en cette production de *verte maturité* ;

(*Modernes*, d. 197.)

Ensuite, se présente cette phrase symbolique, curieuse à cause de l'agencement frappant des mots « astre » et « mûri » :

Cet immatériel deuil opprime de maints
Nubiles plis l'*astre mûri* des lendemains
Dont un scintillement argentera la foule.

(*Tombeau*, p. 136.)

Les deux thèmes des fruits et des fleurs réunis dans l'image d'un jardin, plaisent beaucoup à Mallarmé. Nécessairement, il y entre des éléments symboliques à moitié expliqués par l'auteur. Dans les figures de ce genre, les métaphores sont soutenues, développées avec soin, les détails savamment arrangés pour créer une série d'images plus ou moins allégoriques :

Ces vils fruits ne sont que mensonge
Pour un œil ravi d'épier
Tout l'éclatant jardin du songe
Qui mûrit sur votre papier.

(v. c., 63.)

je veux voir,
A qui s'évanouit, hier, dans le devoir
Idéal que nous font les jardins de cet astre,
Survivre pour l'honneur du tranquille désastre

Une agitation solennelle par l'air
 De paroles, pourpre ivre et grand calice clair,
 Que, pluie et diamant, le regard diaphane
 Resté là sur ces fleurs dont nulle ne se fane,
 Isole parmi l'heure et le rayon du jour !

(*Toast*, p. 85-86.)

Pour les oiseaux, Mallarmé fait preuve d'une passion très marquée. En particulier l'aile, dans sa forme et dans son mouvement, le fascine ; elle le domine comme une obsession. Partout il y voit des comparaisons surprenantes au premier coup d'œil, mais justes. Le piano à queue, par exemple, a la forme d'une aile ; c'est une aile de séraphin, à cause de la mélodie renfermée dans l'instrument :

Le piano tendra son *aile*
 Suave d'ample séraphin...

(v. c., 69.)

L'amphithéâtre fait voir la même construction :

A quelque amphithéâtre, comme une *aile d'infinité humaine*.

(*Catholicisme*, d. 304.)

Et toujours il pense à l'éventail, comme à une aile capable de s'ouvrir et de se fermer. Cette métaphore-ci, fondée définitivement sur la forme, mais appuyée par le mouvement que fait l'éventail dans la main d'une femme, est très aimée de Mallarmé. Les exemples en abondent, puisque Mallarmé ne voit jamais un éventail ou ouvert ou fermé sans y associer cette comparaison de l'aile :

Aile tout bas la courrière
 Cet éventail...

(*Eventail*, p. 91.)

Bel éventail...
 Avec cette *aile ouverte* amène-moi
 Quelque éternelle et rieuse bouffée.

(v. c., 44.)

Palpite,
 Aile,
 mais n'arrête
 Sa voix que pour brillamment
 La ramener sur la tête
 Et le sein
 en diamant.

(v. c., 45.)

Dans le dernier exemple, l'analogie du mouvement égale celle de forme. Guidé par l'intérêt moteur, Mallarmé arrive à employer le mot « ailes » dissocié complètement de toute idée de forme. Ici, il s'agit d'un vol d'oiseau qui rappelle le mouvement léger, aérien de la danse :

La danse est *ailes*, il s'agit d'oiseaux et des départs en l'à-jamais, des retours vibrants comme flèche :

(Ballets, d. 174.)

La même idée du mouvement prédomine dans les métaphores où Mallarmé parle de la muse littéraire. Pour lui, la muse est toujours ailée ; c'est son trait caractéristique, sinon unique. Ainsi, au sujet de Rimbaud :

Celle d'un enfant trop précocement touchée et impétueusement par l'*aile littéraire*..

(Rimbaud, d. 90.)

au sujet de Poe :

A savoir que tout hasard doit être banni de l'œuvre moderne et n'y peut être que feint ; et que l'éternel *coup d'ailes* n'exclut pas un regard lucide scrutant l'espace dévoré par son vol.

(Poèmes de Poe, 175.)

au sujet de Charles Morice :

Il obtient ce Charles Morice
 Par les appartements divers
 Qu'un plafond seul n'endolorisse
 L'*aile* qui lui dicte ses vers.

(v. c., 126.)

Dans les métaphores dirigées par le mot « vol », l'idée du mouvement se souligne davantage. Mais ces figures

peuvent facilement devenir fades, banales. Mallarmé les réussit en donnant au mot principal des valeurs spéciales, en y mettant en relief la puissance d'évocation qui s'y cache. Vague, ce terme laisse rêver le lecteur. Il se lie avec les mots concrets ou abstraits :

tout un an je souhaite
Que rien n'étonne ton sourcil
Vaste comme un *vol de mouette*.

(v. c., 90.)

Et qu'au prélude lent où naissent les pipeaux
Ce *vol de cygnes*, non ! de naïades se sauve
Ou plonge...

(*Après-midi d'un faune*, p. 75.)

Que ce granit du moins montre à jamais sa borne
Aux *noirs vols du Blasphème* épars dans le futur.

(*Tombeau*, p. 133.)

Transformé en verbe, ce mot donne des métaphores du genre moteur, mais dans lesquelles manquent la puissance et l'originalité des précédentes. Trop employées, elles font preuve d'une banalité peu pittoresque :

Lettre *vole* jusqu'où
Brille le numéro cinquante
Rue, ô délices, de Moscou !

(v. c., 23.)

parce qu'il ne faut jamais négliger, en idée, aucune des possibilités qui *volent* autour d'une figure,

(*Rimbaud*, d. 90.)

D'autres métaphores, plus intéressantes, traduisent ce mouvement aérien par des verbes plus puissants. Dans chacun des deux exemples suivants, se dégage facilement l'impression des oiseaux qui se balancent autour :

A l'oubli tendre défi d'ailes
Les instants qu'ils nous ont valus
Attardés, inquiets, fidèles
Volligent autour des Talus.

(v. c., 112.)

Alors je surprends en ma mémoire, autres que les lettres qui groupent le nom Shakespeare, *voleter* de ces noms qu'il est sacrilège même de taire, car on les devine.

(*Hamlet*, d. 168.)

Les images où figure la forme bien définie d'un oiseau sont plutôt rares. De temps en temps, elles se font voir caractérisées de traits assez pittoresques, mais jamais d'une exactitude saisissante. Ici, on n'a qu'une vision fugitive d'un grand oiseau au plumage blanc, froid :

Le Temps
 nous y succombons
 Sans l'amitié pour revivre
 Ne glace que ces bonbons
 A son *plumage de givre*

(v. c., 77.)

Ensuite, la vue rapide d'un oiseau, aux plumes douces, qui se sauve dans les ténèbres :

Enfin ce n'est pas le ventre velu d'un hôte inférieur de moi, dont la lueur a heurté le doute, et qui s'est sauvé avec un *volètement...*

(*Igitur*, 49.)

mon effroi qui avait pris les devants sous la forme d'un oiseau est bien loin :

(*Ibid.*)

Le monde animal est assez bien représenté dans les poèmes et les articles de Mallarmé. Tout le royaume des Bêtes y passe, des éléphants jusqu'aux crevettes. Il se sert de monstres surnaturels — formes hideuses, mal définies, qui, par leur mystère même, font peur. Les meubles, par exemple, jettent des ombres curieuses :

Et ce temps ne va pas comme jadis s'arrêter en un frémissement gris sur les ébènes massifs dont les *chimères* fermaient les lèvres avec une accablante sensation de fini...

(*Ibid.*, 55.)

La salle de théâtre s'ouvre, trou profond, garni de fauteuils en rouge :

quand le soir n'affiche rien, incontestablement, qui vaille
d'aller de pas allègre se jeter en les *mâchoires du monstre*...

(Crayonné, d. 157.)

Il décrit les griffes et les crinières des monstres. Assez souvent des idées morales y entrent pour justifier ces mots pittoresques. Ici, c'est la rapidité sûre, pénétrante du regard riant de Manet qui fait penser aux griffes aiguës :

Cet oeil... gardait naguères l'immédiate fraîcheur de la rencontre, aux *griffes d'un rire du regard*, à narguer, dans la pose...

(Manet, d. 128.)

Dans une autre figure, le mot « crinière », par sa force tonale seule, ajoute du mouvement, de l'énergie, à une image déjà puissante :

Au-dessus du bétail ahuri des humains
Bondissaient en clartés les sauvages *crinières*
Des mendiants d'azur le pied dans nos chemins.

(Le Guignon, p. 11.)

Le même mot, cependant, peut créer une image originale, charmante. Il indique l'ondulation paisible de la mer qui ressemble à une crinière de cheval, flottant au vent :

Je vois par le timbre de votre lettre que vous avez pris à pleins poings, quelques heures au moins, la *crinière des vagues*...

(A Montesquiou : Diptyque, 273.)

D'ailleurs, dans ces œuvres se trouvent les chauves-souris et les serpents, les ânes et les zèbres, les lions, les brebis, les papillons. En général, Mallarmé les introduit dans ses métaphores d'une touche légère. Les figures de ce genre sont presque toujours réservées à sa correspondance intime, aux vers de circonstance, à tous ses ouvrages de fantaisie écrits à ses moments de loisir. Il se distrait ; il choisit des analogies faciles, souriantes, touchées souvent de préciosité :

Je vous aime (Mistral) et vous emporte pour un mois que je

vais passer dans les sapins, afin d'incendier ces noires solitudes de l'or bourdonnant de vos vers, *plus abeilles que cigales*, encore.

(*A Mistral*, août 1867, M. F., p. 404.)

A Willy Ponsot célèbre
De profil, même de dos
Comme un *délicieux zèbre*,
Honfleur dans le Calvados.

(v. c., 31.)

Simple, tendre, aux prés se mêlant,
Ce que tout buisson a de laine
Quand a passé le *troupeau blanc*
Semble l'âme de Madeleine.

(v. c., 42.)

toi de qui tant de ris framboisés
Se joignent en *troupeau d'agneaux* apprivoisés
Chez tous broutant les vœux et bêlant aux délires,
Nommez-nous...
Princesse, nommez-nous berger de vos sourires.

(*Placet futile*, p. 19.)

Encore, il rit de bon cœur en façonnant des métaphores tirées du monde des crustacés. Ces animaux-là l'amuse^{nt} franchement, l'égayent. Dans son esprit, il les associe toujours aux choses drôles. A-t-il gardé, par hasard, un souvenir heureux des vacances passés à la mer ?

Amusez-vous du 'Conte Arabe'
Moi, me voici devenu *crabe*.

(v. c., 123.)

Je vois dans la mer Vêvette
Sauter *comme une crevette*.

(v. c., 156.)

Il reprend son sérieux, au contraire, en traitant le serpent. Celui-ci, à cause de la multiplicité d'associations attachées au nom, il le juge digne d'entrer dans ses œuvres plus importantes. Certaines comparaisons directes sont construites sur une note sombre, funeste :

Eux, comme un *vil sursaut d'hydre* oyant jadis l'ange
Donner un sens plus pur aux mots de la tribu...

(*Tombeau*, p. 132.)

Même celle-ci, d'un ton plus léger, dégage une atmosphère sinistre :

Feindre... de couper en trois morceaux épars une conversation unique sur un sujet dont les parties sont étroitement liées, et dire : ces trois tronçons se rejoindront tout seuls, comme *ceux d'une vipère* de la Forêt de Fontainebleau.

(*Chronicle de Paris*, D. M. 4 octobre.)

D'autres comparaisons sont amenées par l'emploi habile des verbes. Mallarmé fait voir une préférence pour le mot « tordre », sachant ainsi évoquer dans les phrases une arrière-pensée du mouvement tortueux d'un serpent :

une bouche que chaque *serpent tordit* excepté le rire ;

(*Poe*, d. 123.)

et les meubles *tordre* leurs chimères dans le vide...

(*Igitur*, 55.)

Luxe, ô salle d'ébène où, pour séduire un roi

Se tordent dans leur mort des guirlandes célèbres,

(*Quand l'ombre...*, p. 122.)

Le ciel a pour Mallarmé une grande importance. Dans la contemplation des grands phénomènes de la Nature, le poète semble éprouver des sensations amples, dignes d'un philosophe qui pense résoudre les problèmes ultimes de l'univers et de l'être humain. Le ciel, il le connaît intimement, l'ayant étudié au matin et au soir, la nuit, le jour, aux temps radieux, aux moments d'orage.

Celui qu'il préfère est calme et doux, d'un bleu pâle, nullement caractérisé par l'éclat de l'Azur du Midi. Il en tire des métaphores de couleur, les attachant presque toujours à l'œil humain. On se demande même si l'œil humain ne symbolise pas, pour lui, celui de l'univers :

Et vers le *ciel errant* de ton œil angélique...

(*Soupir*, p. 24.)

et nous ne doutions pas que son œil bleu pâle, emprunté à des *cieux* autres que les vulgaires...

(*Villiers*, d. 69.)

Ici, dans une transposition intéressante, c'est la vitre qui devient le ciel :

j'aime *comme en le ciel mûr*, contre la vitre, à suivre des lueurs d'orage.

(*Crise*, d. 235.)

Le soleil aussi l'intéresse. Il en est chauffé, illuminé. A Mistral, il écrit :

Permettez-moi de profiter du nouvel an pour vous serrer la main, de bien loin — du fond de l'Ennui. Il me semble que je garderai *un peu de soleil* aux doigts.

(*A Mistral*, 30 décembre 1864 : M. F., p. 399.)

Encore une fois une transposition d'idées par laquelle est décrit le reflet du soleil se peignant sur l'eau calme :

Se traîner le *soleil jaune* d'un long rayon.

(*Soupir*, p. 24.)

Enfin, dans la petite image où la « riante immortalité d'un poète » est comparée au soleil qui dissipe les brouillards, l'élément allégorique est bien souligné :

La riante immortalité d'un poète résoud les questions, en dissipe le vague, avec un *rayon*.

(*Banville*, d. 116.)

Les levers, les couchers du soleil le passionnent. Dans le spectacle du soleil qui se lève, qui se couche, dans ces couleurs vives toujours changeantes, il perçoit des symboles efficaces, des sources de rêverie profonde. Entre l'aurore et le coucher du soleil, il choisit volontiers le dernier, y trouvant plus de qualités évocatrices. Du soleil levant, il tire des comparaisons plutôt banales. Rien de neuf, dans la petite image qui suit, sauf l'emploi un peu inattendu de l'adjectif « glaciale » :

Avec l'*aurore glaciale*
Vite, chez dame Lebrun, heurte
Au 20 de la Primatiale...

(v. c., 36.)

Avec plus d'originalité, il compare la puissance de l'or dans le monde aux rayons du soleil qui dissipe les ténèbres :

L'or frappe, maintenant, d'aplomb la race ; ou, comme si son *lever ancien* avait refoulé le doute, chez les hommes, d'un pouvoir impersonnel suprême, plutôt leur aveugle moyenne, il décrit sa trajectoire vers l'omnipotence —

(*Confrontation*, d. 346.)

Cette même analogie entre l'argent et le soleil se présente encore une fois sous une forme modifiée. C'est au soleil couchant qu'il le compare. Signalons le verbe, centre de la figure, vague, sans couleur, mais qui réussit à créer l'impression de lumière et de couleur :

l'abandonnerai-je à la salutation machinale infligée par l'élan et le heurt de l'outil, incessamment, vers la Somme dont *brille* l'horizon ?

(*Ibid.*, d. 347.)

Le même procédé de mots abstraits, créateurs d'images nettes, se montre dans cette description du crépuscule. Mallarmé voit le soleil couchant en Angleterre, les flèches des églises se projetant noires contre le ciel coloré. Il croit que le souvenir de son séjour à l'étranger va s'effacer comme cette scène pittoresque. Comme dans presque toutes les métaphores du soleil couchant, la rêverie est profonde, mélancolique :

Les deux villes anglaises *au ras d'un souvenir* s'effacent, avec leurs reliquaires de savoir, flèches enfin.

(*Déplacement avantageux*, 15.)

Encore, en comparant le commerce de la librairie aux soleils couchants, il s'inspire des couleurs éclatantes de ce moment passager, y attachant aussi des valeurs morales. Les mots, quoique abstraits, s'associent toujours à une opulence de couleur :

Les volumes jonchaient le sol, que ne disait-on, invendus ; à cause du public se déshabituant de lire probablement pour contempler à même, sans intermédiaire, les couchers du soleil

familiers à la saison et beaux. *Triomphe, désespoir*, comme à ces ras de ciel, de pair, chez le haut commerce de Lettres ;

(*Étalages*, d. 263.)

Finalement, cette citation royale, écarlate, brillante d'or, où se mêlent les figures du soleil couchant, d'une flambée, d'un roi couronné :

La chevelure vol d'une flamme à l'extrême
Occident de désirs pour la tout déployer
Se pose (je dirais mourir un diadème)
Vers le front couronné son ancien foyer.

(*La chevelure vol*, p. 130.)

Le thème de la nuit l'intéresse, surtout à cause des effets de lumière qu'il y voit. Laissant à part les ténèbres, l'obscurité complète de la nuit, Mallarmé met en relief la lune, les étoiles. Il compare l'Absolu à une lune ; c'est quelque chose de pâle, de froid, qui donne une lumière faible, mais continuelle, qui luit tout près mais qui reste presque inaccessible :

Puis — comme il aura parlé selon l'absolu — qui nie l'immortalité, l'absolu existera en dehors — *lune*, au-dessus du temps :

(*Igitur*, 36.)

Les étoiles lui plaisent en raison de leur lumière vive, étincelante. Elles se lient presque toujours par des associations indirectes à son travail nocturne de composition littéraire :

Une *lampe*, jalouse, écarte jusqu'à cet éclat délicat, profane et de dehors ; et, *astre suspendu*, revendique la solitaire coupole.

(*Mort vivant*, c. i., 51.)

Elles évoquent aussi l'idée de chaleur, du feu vif, source probable du génie :

L'espace à soi pareil qu'il s'accroisse ou se nie
Roule dans cet ennui des *feux* vils pour témoins
Que s'est d'un *astre en fête* allumé le génie.

(*Quand l'ombre...*, p. 123.)

Ensuite, par association curieuse, Mallarmé emploie toujours ce thème des astres pour exprimer les effets bien-faisants du vin. Sans doute, il y voit la combinaison de lumière changeante, vive, et de chaleur agréable :

l'aurore est un lac de vin d'or
Et tu jures avoir au gosier les étoiles !

(*Aumône*, p. 46.)

comme j'aime
Ouvrir ma bouche à l'astre efficace des vins !

(*Après-midi d'un faune*, p. 80.)

Un certain nombre de métaphores s'inspirent des nuages. Il est à remarquer que pour ce thème, Mallarmé n'emploie pas les figures d'origine visuelle. Pour lui, les nuages n'ont pas de forme. Au lieu de les voir en haut dans le ciel, petits, blancs, ou bien, aux temps d'orage, grands, noirs, menaçants, il les associe au brouillard. Ils ne sont que des amas mal définis de vapeur blanche, tournant légèrement autour d'un objet. Ils existent pour obscurcir les formes définitives, pour cacher les lignes dures, pour créer plus d'atmosphère. Ainsi, il se fâche contre les écrivains qui s'obstinent à vouloir

étaler la banalité ; plutôt que *tendre le nuage*, précieux, flottant sur l'intime gouffre de chaque pensée, vu que vulgaire l'est ce à quoi on décerne, pas plus, un caractère immédiat.

(*Lettres*, d. 286.)

En général, ce sont les toilettes féminines qu'il décrit au moyen de ces figures de nuages. Bien appropriées à suggérer ces robes gracieuses, flottantes, ces tissus fins, elles créent des images délicates :

le tulle-illusion... enveloppera d'un *nuage mobile* votre aspect tout vaporeux...

(*Correspondance*, D. M., 6 décembre.)

(Le parfum.) Toutefois que l'âme même de ces fleurs, faite pour leur survivre dans le *nuage d'un mouchoir* orné de dentelles, a subi de préparations savantes avant d'acquérir cette immortalité !

(*Gazette de la fashion*, D. M., 20 décembre.)

Le vent, chez Mallarmé, est lié presque toujours à l'automne, et en particulier, à l'orage. N'empêche qu'il peut être tranquille et calme, petite brise d'été :

Mais, l'autre tout soupirs, dis-tu qu'elle contraste
Comme brise du jour chaude dans ta toison !

(*Après-midi d'un faune*, p. 74.)

Mais, plus souvent, il se montre puissant, chassant les gens, effeuillant les arbres, véritable force de destruction. Dans la métaphore suivante, les volumes invendus de la librairie sont comparés aux feuilles mortes arrachées des arbres par le vent, gisantes par terre. C'est une image complexe, où tout le développement dépend de la comparaison intercalée, « avec le vent d'automne » :

Une nouvelle courut, avec le vent d'automne, le marché et s'en revint aux arbres effeuillés seuls ; en tirez-vous un rétrospectif rire, égal au mien ; il s'agissait de désastre dans la librairie, on remémora le terme de ' krach ' ? Les volumes jonchaient le sol, que ne disait-on, invendus ;

(*Étalages*, d. 263.)

Encore, le vent se transforme en tourbillon. Voici une métaphore favorite de Mallarmé, qu'il emploie avec assez de tact. Verbe, substantif, adjectif, il se sert de toutes les formes du mot pour donner cette impression du mouvement rapide et fugace, de fureur déchaînée :

voici une piété à ressaisir partout voire à l'étranger, avant leur dispersion, la *tourbillonnante* et volante jonchée de regrets, le jugement ou l'émotion ;

(*Tennyson*, d. 110.)

une insinuation simple
au silence...

dans quelque proche tourbillon d'hilarité et d'horreur.

(*Coup de dés*, 6.)

Ainsi ce dégagement multiple autour d'une nudité, grand des contradictoires vols où celle-ci l'ordonne, orageux, planant l'y magnifie jusqu'à la dissoudre : centrale, car tout obéit à une impulsion fugace en *tourbillons*, elle résume, par le vouloir aux extrémités éperdu de chaque aile et darde sa statuette...

(*Fonds*, d. 182.)

Déjà on voit le thème du vent qui s'assimile à celui de l'orage. La foudre, les éclairs, possèdent pour Mallarmé une attraction particulière. Peut-être était-ce par réaction que cet homme, surtout intellectuel, se trouvait attiré par la nature à ses moments de colère et d'abandon. Chose curieuse : il emploie les métaphores inspirées par l'orage pour décrire la littérature, la musique, la danse. Peut-être aussi trouvait-il dans ces images essentiellement rapides, énergiques, des mots propres à suggérer l'impression brusque, puissante, révélatrice, produite par les arts symboliques :

Le vers, aux occasions, *fulmine*, rareté (quoi qu'ait été à l'instant vu que tout, mesuré, l'est)...

(*Musique et lettres*, 36.)

Le ciel métaphorique qui se propage à l'entour de la *foudre du vers*, artifice par excellence au point de simuler peu à peu et d'incarner les héros...

(*Solennité*, d. 228.)

Néanmoins pénétrons en l'église, avec l'art : et si, le sait-on ! la *fulguration de chants* antiques *jaillis* consumait l'ombre et *illuminait* telle divination longtemps voilée, lucide tout à coup et en rapport avec une joie à instaurer.

(*Catholicisme*, d. 308.)

Les *déchirures* suprêmes instrumentales, conséquence d'enroulements transitoires, *éclatent* plus véridiques, à même, en argumentation de lumière, qu'aucun raisonnement tenu jamais ;

(*Lettres*, d. 288.)

une danseuse...

Foudroyer avec le tutu...

(*Billet à Whistler*, p. 111.)

De tous les thèmes de la nature, celui de l'eau est probablement le plus important. Pour Mallarmé, il devient une véritable hantise. Source ou rivière, lac ou fontaine, mer ou pluie, toute manifestation de l'eau lui plaît. Il ne faut pas oublier que sa vie s'est passée près de l'eau. La Seine à Paris, le Rhône à Tournon qu'il pouvait voir glisser sous ses fenêtres, le Rhône à Avignon, plus large, plus noble. En décembre 1885, il écrit de Tournon à Mistral : « Je

ne fais plus un poème sans qu'il y coule une rêverie aquatique ¹. » Plus tard, il s'acheta une petite maison à Valvins, près de la Seine à Fontainebleau. Là, il s'échappait de la vie bruyante de Paris ; là, grâce à la vente de quelques poèmes, il se paya le luxe d'un petit bateau afin de pouvoir passer sur l'eau des heures de méditation paisible. Il semble que l'eau le tranquillise, le fait rêver, l'aide à atteindre aux pensées sublimes sur l'Absolu. L'eau, pour lui, est le symbole de l'existence parfaite, si parfaite que tout y est accompli sans peine, sans perte de temps ni d'énergie. « J'honore la rivière, dit-il, qui laisse s'engouffrer dans son eau des journées entières sans qu'on ait l'impression de les avoir perdues, ni une ombre de remords ². »

Il aime également l'eau mouvementée, l'eau tranquille. Les fleuves lui sont chers, mais les fleuves grands, amples, marchant d'une allure magistrale. Trop violent, trop déréglé, le « torrent » lui déplaît. Il est à remarquer que dans les quelques métaphores où Mallarmé emploie le mot, il discerne toujours un torrent « civilisé », assez paisible pour qu'on puisse s'y baigner :

Le blond *torrent* de mes cheveux immaculés
Quand il *baigne* mon corps solitaire le glace
D'horreur...

(*Hérodiade*, p. 56.)

Cette préférence pour les eaux plus lentes se montre dans une autre métaphore descriptive de la chevelure :

Mais ta chevelure est une *rivière tiède*,
Où noyer sans frissons l'âme qui nous obsède
Et trouver ce Néant que tu ne connais pas.

(*Tristesse d'été*, p. 39.)

Le brouillard à Londres semble couler lourdement, difficilement, comme le grand fleuve, la Tamise :

la vapeur semble, *liquéfiée*, couler peu loin avec la Tamise.

(*Cloîtres*, d. 320.)

1. *A Mistral*, 31 décembre 1865. M. F., p. 401.

2. *Lettre à Verlaine*, p. 11.

La prose de Beckford lui fait penser à un ruisseau serpentant doucement, dans lequel on peut voir, à travers la clarté de l'eau, le scintillement des cailloux illuminés par le soleil. La figure est soutenue, développée presque en allégorie :

Tout coule de source, avec une limpidité vive, avec un *ondoie-*
ment large de périodes ; et l'éclat tend à se fondre dans la *pureté*
totale du cours, qui charrie maintes richesses de diction inaper-
çues d'abord :

(Beckford, d. 109.)

Il aime regarder les lacs où l'eau reste immobile, claire. C'est la tranquillité que désire Mallarmé, cette placidité, cette absence de mouvement qui lui permet de voir refléter dans l'eau toute pensée intime :

Mais ce que j'aime c'est qu'en écartant le rideau de l'unique
fenêtre, on aperçoit le Rhône, calme et fermé comme *un fonds*
de lac.

(A Aubanel, p. 27.)

Yeux, lacs avec ma simple ivresse de renaître...

(*Pitre châtié*, p. 20.)

Si grande est la hantise de cette eau paisible, que Mallarmé désire remonter à l'origine de tout, à la « source ». Dans les métaphores de ce genre, son intérêt est double. Il veut considérer la clarté primitive de cette eau, sa fraîcheur originelle ; il aime s'y mirer, cherchant ainsi le secret de son existence. Ce deuxième intérêt se transforme en valeur symbolique ; il se penche sur la source du ruisseau, en essayant de trouver la source de lui-même, « ma source ou âme ¹ », — véritable thème de Narcisse.

Faune, l'illusion s'échappe des yeux bleus

Et froids, comme *une source en pleurs*, de la plus chaste :

(*Après-midi d'un faune*, p. 74.)

Et tout, autour de moi, vit dans l'idolâtrie

D'un *miroir qui reflète* en son *calme dormant*

Hérodiade au clair regard de diamant...

(*Hérodiade*, p. 65.)

1. *Divagations Modernes* : p. 199.

Ces deux thèmes peuvent être continués, dégagés de leur vision pittoresque, afin d'exprimer des notions purement abstraites. Dans les métaphores suivantes, l'intérêt est surtout cérébral ; l'image dans la figure n'est que légèrement esquissée par l'emploi des mots. Mallarmé parle de la puissance dramatique dans les poèmes de Régnier :

Installer, par la convergence de fragments harmoniques à un centre, là même, une *source de drame latente* qui *reflue* à travers le poème, désigne la manière...

(*Feuillets*, d. 219.)

Igitur considère l'Idée pure :

Depuis longtemps morte, une antique idée *se mire* telle à la clarté de la chimère en laquelle a agonisé son rêve, et se reconnaît à l'immémorial geste vacant avec lequel elle s'invite, pour terminer l'antagonisme de ce songe polaire, à se rendre...

(*Igitur*, 41.)

En contraste frappant avec cette passion pour l'eau semblable à un miroir, Mallarmé adore le jet d'eau qui se lance dans l'air. Pour lui, les mots « jet », « jaillissement », « jaillir », ont des significations spéciales. Ils démontrent le mouvement infatigable de l'eau qui se jette continuellement en l'air. La fontaine lui suggère l'élan de l'âme qui aspire vers le ciel :

Mon âme vers ton front où rêve, ô calme sœur,
Un automne jonché de taches de rousseur
Et vers le ciel errant de ton œil angélique
Monte, comme dans un jardin mélancolique,
Fidèle, un *blanc jet d'eau* soupire vers l'Azur !

(*Soupîr*, p. 24.)

Elle indique le jeu vif, impressionniste, de la danseuse :

invoque la Loïe Fuller, *fontaine* intarissable d'elle-même —

(*Fonds*, d. 184.)

Elle évoque les notes claires, instantanées d'un chanteur :

sans la musique telle que nous la savons égale des silences et le *jet d'eau de la voix*...

(*Parenthèse*, d. 207.)

Elle symbolise la source toujours renouvelée de l'inspiration lyrique :

Avec lui, je sens la poésie m'enivrer, que tous les temps ont appelée ainsi et *bois à la fontaine de lyrisme*.

(*Banville*, d. 118.)

Pour la mer, les métaphores sont beaucoup moins développées en série. Mallarmé ne l'aime pas énormément, peut-être parce qu'il ne la connaît guère. Ce qui l'intéresse, c'est le mouvement légèrement ondulé des vagues :

il sait rendre aux escaliers... ce *flot d'étoffes*, de pierreries, de cheveux et d'attitudes qu'est la sortie des Italiens avant l'appel des voitures.

(*Chronicle de Paris*. D. M., 6 décembre.)

c'est le balancement gracieux des bateaux, bercés par les lames :

Steamer *balançant* ta mâture,
Lève l'ancre pour une exotique nature !

(*Brise Marine*, p. 43.)

Arrêtons-nous un instant sur un petit groupe d'images qui s'occupent du bain. Ce thème semble beaucoup intéresser Mallarmé, qui le sépare presque complètement de toute relation avec l'eau. Pour lui, les mots « bain », « baigner », indiquent tout simplement un élément, ou concret ou abstrait, capable d'entourer, d'envelopper un objet. Il arrive à des combinaisons surprenantes — la danseuse, dans sa jupe flottante, colorée, qui se pâme dans un « bain d'étoffes », la lumière électrique qui « baigne » la foule au théâtre :

Au *bain terrible des étoffes* se pâme radieuse, froide, la figurante...

(*Fonds*, d. 179.)

Une lueur de faux cioux électrique *baigna* la récente foule, en vestons, à sacoche ;

(*Parenthèse*, d. 206.)

Dans les métaphores moins spécialisées, la même préoc-

cupation du thème de l'eau se fait voir. Les figures abondent dans lesquelles cet élément est suggéré plutôt que défini. Ce sont les verbes qui y font appel, des verbes possédant des associations aquatiques, tels que « noyer », « boire », « verser », « tarir » :

Brouillards, montez ! versez vos cendres monotones
Avec de longs haillons de brume dans les cieux
Qui *noiera* le marais livide des automnes
Et bâtissez un grand plafond silencieux !

(Azur, p. 41.)

Je les ravis, sans les désenlacer, et vole
A ce massif, haï par l'ombrage frivole,
De roses *tarissant* tout parfum au soleil,

(Après-midi d'un jaune, p. 77.)

L'ambiguïté... *verse*, le volume presque omis, le charme inhabituel à la rampe.

(Modernes, d. 200.)

En général, ces métaphores ne sont pas importantes au point de vue du thème. D'autres associations, d'autres constructions y ont plus de valeur, leur donnent une originalité plus marquée. Elles font voir, néanmoins, cet attrait hypnotique de l'eau, qui fait que Mallarmé l'introduit à chaque moment, à tort et à travers, dans un nombre considérable de ses métaphores.

Une question se pose : quel est le rôle de la couleur dans cette série de figures sur la nature, dans les métaphores en général ? A vrai dire, les tons ordinaires, les bleus, les verts, les jaunes, n'existent guère dans l'œuvre de Mallarmé. Il semble incapable de les apprécier. On peut dire même qu'il évite les vraies couleurs pour avoir recours à un coloris abstrait. Dans ses métaphores, deux tons prédominent — le rouge et le blanc, dont le dernier est le plus important. Mais ils sont fuyants, invisibles même. Mallarmé se sert de termes abstraits, associés traditionnellement au rouge et au blanc ; lui-même n'y souligne jamais les teintes définitives. Il donne, pour ainsi dire, l'âme de la couleur, sans nous présenter le corps substantiel.

Or, son rouge existe tout simplement dans la réflexion de son lecteur. Il le crée par l'emploi de mots évocateurs des tons rougeâtres — « feu », « flambeau », « torche », « brûler », « rougeoyer », « rougir », « enflammer » :

Le jour, selon un rayon, puis d'autres, perd l'ennui, ils *flamboient*, une incompréhensible pourpre coule — du fard ? du sang ?

(Baudelaire, d. 60.)

De semer de *rubis* le doute qu'elle écorche
Ainsi qu'une joyeuse et tutélaire *torche*.

(*La chevelure vol...*, p. 131.)

Que je sente du foyer
Un pantalon militaire
A ma jambe *rougeoyer*...

(*Petit air guerrier*, p. 118.)

Cette couleur rouge est si peu concrète, si mal définie, que Mallarmé peut se permettre des contradictions des plus audacieuses. Il met ensemble le blanc et le rouge, se souciant peu du paradoxe ; il souligne ainsi une valeur purement intellectuelle :

De ce *blanc Flamboiement* l'immuable accalmie
T'a fait dire, attristée, ô mes baisers peureux...

(*Tristesse d'été*, p. 38.)

Le blanc est beaucoup plus fréquent chez Mallarmé que le rouge. Il s'associe presque toujours à un scintillement de lumière vive, pure, traversant toute la gamme de puissance depuis le mot « miroitement » jusqu'à celui d'« éblouissement ». Cette couleur blanche est tout ce qu'il y a d'abstrait, d'indéterminé. Elle est désignée par des mots vagues tels que « clarté », « éclair », « éclater », « lumière », « éclairer », « briller ». Il se peut que Mallarmé fuie l'emploi des couleurs définitives à cause de son aversion des idées bien décrites, des images bien détaillées. Ces mots, aux lueurs vacillantes, fuyantes, sont aptes à la suggestion. En tout cas, grâce à l'absence de l'image visuelle et de la comparaison de couleur, l'analogie méta-

phorique y est purement cérébrale, essentiellement symbolique :

la vision de l'arrivant. *Eclair*, oui, cette réminiscence *brillera* selon la mémoire de chacun...

(Villiers, d. 69.)

Tacite sous les fleurs d'*étincelles*, CONTEZ

(Après-midi d'un faune, p. 75.)

tandis que, lueur virtuelle, produite par sa propre apparition en le *miroitement* de l'obscurité, *scintille* le feu pur du *diamant* de l'horloge, seule survivance et joyau de la Nuit éternelle...

(*Igitur*, 42.)

Ainsi que le rouge, le blanc est presque complètement dissocié des significations habituelles. Les agencements insolites lui sont permis qui ne détruisent point ses qualités individuelles :

Quelque folie, originelle et naïve, une extase d'or, je ne sais quoi ! par elle nommé sa chevelure, se ploie avec la grâce des étoffes autour d'un visage qu'*éclaire* la *nudité sanglante* de ses lèvres.

(*Phénomène futur*, d. 6.)

La Nature, comme elle joue un rôle important dans ces œuvres ! Mallarmé pense, à chaque instant, aux formes, aux couleurs, y apercevant toujours les manifestations des plus importantes de cette vérité supérieure qui dirige l'univers. En voyant ainsi les thèmes introduits si constamment, avec un tel soin de détail, faisant preuve d'une telle exactitude de regard, peut-on dire que le monde de la nature n'existe pas pour Mallarmé ?

Cependant, un autre monde existe également pour lui, un monde artificiel, créé par la civilisation humaine. Mallarmé regarde autour de lui, dans sa vie habituelle. Il considère son appartement, ses meubles ; il surveille ses livres, pensant à toutes les difficultés de son travail ; il étudie les gens qui l'entourent. Son regard est minutieux, exact. Il n'invente jamais. La petite pendule de Saxe qui « retarde et sonne treize heures parmi ses fleurs et ses

dieux¹ », elle décorait la cheminée du Maître². Toujours, s'inspirant des menus objets qui fournissent son appartement, il crée un vocabulaire d'analogies extrêmement varié, fort pittoresque. Inutile de dire qu'il n'appuie pas, qu'il ne souligne pas. Ces objets familiers il les traite d'une légèreté de touche, d'une fantaisie amusante, élégante. On sent qu'il préfère ce monde fermé, civilisé, à toutes les beautés de la nature. Précieux d'un intellectualisme avancé, il reste plus à l'aise dans ce milieu raffiné.

Pour lui, auteur qui passe la plupart de sa vie dans son bureau d'études, s'occupant entièrement d'un travail cérébral, son appartement possède une importance énorme. L'architecture même l'intéresse. Selon lui, le puits de l'escalier, circulaire, profond, ressemble à l'esprit humain. Pour bien analyser la conscience de soi, il faut la connaître à fond, descendre du haut en bas :

Igitur descend les *escaliers*, de *l'esprit humain*, va au fond des choses : en " absolu " qu'il est.

(*Igitur*, 37.)

La notion du passage du temps lui paraît comme une série de chambres, meublées de glaces, de tentures :

Et du Minuit demeure la présence en la vision d'une *chambre du temps* où le mystérieux ameublement arrête un vague frémissement de pensée...

(*Ibid*, 40.)

Les brouillards gris le font penser aux plafonds blancs de son intérieur où il peut se réfugier de la lumière claire du ciel du Midi :

Brouillards, montez ! versez vos cendres monotones
Avec de longs haillons de brume dans les cieux
Qui noiera le marais livide des automnes
Et bâtissez un *grand plafond silencieux* !

(*Azur*, p. 41.)

Les choses les plus ordinaires de l'ameublement des

1. *Divagations* : *Frisson d'hiver*, p. 9.

2. Kahn : *Silhouettes*, p. 14.

chambres sont capables de lui fournir des comparaisons inattendues. Il en a observé les formes et les couleurs. Les ténèbres lui suggèrent les tentures lourdes, riches :

Inutile, de l'ameublement accompli qui se tassera en ténèbres *comme les tentures*, déjà alourdies en une forme permanente de toujours...

(*Igitur*, 41.)

Sa chambre personnelle, remplie de ses rêves intimes, lui fait penser à un chiffonnier, riche meuble dont les tiroirs sont pleins de pierres précieuses. La métaphore, élaborée en plusieurs parties, montre bien cette préoccupation d'arrangement intérieur :

je n'ai encore que la moitié de mon appartement, et ne vivrai que quand j'aurai ma chambre à moi, seule, pleine de ma pensée, les carreaux bombés par les Rêves intérieurs comme les tiroirs de pierres précieuses d'un riche meuble, les tapisseries tombant à plis connus.

(*A Coppée*, 5 décembre 1866. R. D. M., p. 660.)

Nécessairement, le miroir joue dans ces figures un rôle considérable. Il continue le thème de Narcisse, servant à refléter les pensées intimes de l'auteur. Deux idées surtout s'y attachent : celle de la réflexion, celle de l'eau. Il est curieux à noter, que ce thème du miroir sert de complément à celui de l'eau, où la source existe pour mirer les rêves, les pensées :

Ah ! le *miroir ancien du Silence* est brisé !

(*Ibid.*, p. 661.)

Un beau nom est l'essentiel
Comme dans la glace on s'y mire
 Céline reflète du ciel
 Juste autant qu'il faut pour sourire.

(v. c., 113.)

comme une chevelure languissante, autour du visage éclairé de mystère, aux yeux nuls, *pareils au miroir*, de l'hôte, dénué de toute signification que de présence.

(*Igitur*, 40.)

le vieux Fonthill House, réfléchi dans le *miroir d'un monotone bassin*...

(*Beckford*, d. 100.)

Son intérêt passe même aux choses les plus humbles de la direction de son foyer. Il tire des métaphores du vocabulaire coutumier du ménage quotidien, créant des figures audacieuses, saisissantes :

La Musique, à sa date, est venue *balayer* cela —

(*Lettres*, d. 287.)

(au sujet des journaux) Sinon l'intensité de la *chauffe* notablement dépasse une consommation au jour le jour.

(*Étalages*, d. 269.)

au sujet de brochures à lire d'après l'usage courant, je brandis un couteau, comme le *cuisinier égorgeur de volailles*.

(*Livre*, d. 278.)

Mallarmé qui passe de longues heures à composer, ne peut pas s'empêcher de s'inspirer des objets qui l'entourent, des idées qui le dominent à ces moments-là. Toute une série de métaphores provient de ces préoccupations. Il parle du papier blanc sur sa table, il fait mention des livres, de l'encrier, de la lampe.

Le papier blanc devient pour lui une véritable hantise, symbole de la stérilité de son génie. Que de fois il a passé la nuit assis devant ces feuilles blanches, se creusant la cervelle, se torturant pour trouver des idées à la fois originales et parfaites. Et le matin, le papier reste toujours vide. Tout ce qui est blanc, il est amené à l'associer à ce travail vain, à ces feuilles de papier qui l'attendent :

le fantôme blanc comme une *page pas encore écrite*.

(*Mimique*, d. 186.)

ramener son âme à la *virginité de la feuille de papier*, n'y installe de blason.

(*Magie*, d. 326.)

Il pense à tout ce qu'on peut écrire sur du papier — des poèmes, des articles. Certaines métaphores de ce genre laissent entrevoir ses théories poétiques, d'autres ne sont que des adaptations de comparaisons banales :

“ Le choc d'âme sans qu'on s'y abandonne comme dans le *seul poème*, à lieu par brefs moyens... ”

(*Modernes*, d. 201.)

d'où vient que sa ritournelle m'allait à l'âme et me faisait pleurer comme une *ballade romantique* ?

(*Plainte*, d. 8.)

Il mentionne le livre, succession de feuilles blanches, qui a pour lui un intérêt tout particulier, sacré même :

L'attrance du théâtre qui montre seulement une représentation, pour ceux n'ayant point à voir les choses à même ! de la pièce écrite au *folio du ciel*, et mimée avec le geste de ses passions par l'Homme.

(*Crayonné*, d. 156.)

Pardon ! l'âge effaçait, reine, votre défense
De mon esprit pâli comme un *vieux livre* ou noir.

(*Hérodiane*, p. 58.)

Encore, l'art mécanique de poser la plume sur papier l'intéresse. Il se rapporte à l'encre avec laquelle il écrit, ensuite aux mots par lesquels il se rend intelligible :

la mélodie en est une ligne fine, comme tracée à l'encre de Chine...

(*A Coppée*, 20 avril 1868 : R. D. M., p. 663.)

Pour lui, c'est la Danse tout spécialement qui s'associe à l'écriture :

la danseuse... suggérant, par le prodige de raccourcis ou d'élan, avec une *écriture corporelle* ce qu'il faudrait des paragraphes en prose dialoguée autant que descriptive, pour exprimer, dans la rédaction : poème dégagé de tout appareil du scribe.

(*Ballets*, d. 173.)

pourrait-on ne reconnaître au Ballet le nom de Danse ; lequel est, si l'on veut, *hiéroglyphe*.

(*Fonds*, d. 185.)

Les étoiles même lui semblent des signes d'orthographe :

et l'incohérent manque hautain de signification qui scintille en l'*alphabet de la Nuit* va consentir à tracer le mot VIVIANE...

(*Ballets*, d. 172.)

Et partout, dans toutes les manifestations de la nature et de l'art, il peut lire et comprendre :

un joyau nul de rêverie, riche et inutile survivance, sinon que sur la complexité marine et stellaire d'une orfèvrerie se *lisaient* le hasard infini des conjonctions.

(*Igitur*, 39.)

En passant, Mallarmé n'oublie pas non plus de faire allusion aux journalistes. Quand il en parle, une pointe de sarcasme entre toujours dans ses figures. Il les méprise. Ce sont les écrivains qui n'ont pas l'idéal élevé de la mission de l'auteur ; ils se livrent à une tâche indigne en écrivant des articles sans valeur, uniquement pour gagner de l'argent :

Ce métier manque, pour des motifs, dont un, la rareté du génie à travers l'existence et, par suite, telle obligation au remplissage y suppléant, *comme tire à la ligne un feuilleton*.

(*Confrontation*, d. 349.)

L'idée hante, pareillement à *un cas de reportage* énorme et supérieur : vérifier à quel point, le dimanche, un auditoire assiste au plaisir qu'il élit —

(*Plaisir*, d. 298.)

De temps en temps, Mallarmé se sert de métaphores tirées de son expérience professionnelle. Il détestait le professorat, le dédaignait. C'était simplement pour lui un moyen de vivre, car il s'obstina toujours à ne pas vouloir profiter de la vente de ses articles. N'étant point doué pour l'enseignement, il considérait son travail au lycée comme une corvée, une perte de temps précieux qu'il aurait bien voulu consacrer à sa vraie vocation. Néanmoins, puisqu'il s'y voua consciencieusement, pendant presque quarante ans, il ne put jamais l'oublier entièrement. A de rares intervalles, il y fait allusion. Mais les comparaisons de ce genre sont peu originales :

Igitur, tout enfant, *lit son devoir* à ses ancêtres.

(*Igitur*, 36.)

En contraste complet avec ces sujets intellectuels, Mallarmé fait preuve de soucis plus matériels. Dans ses œuvres, un rôle assez marqué est joué par la nourriture.

Il y puise des métaphores souvent banales, mais parfois d'une originalité frappante. Si l'on juge d'après les comparaisons dont il se sert, Mallarmé avait les goûts assez simples. Il emploie pour ses figures les choses ordinaires, les plats habituels. A trois reprises, il prend l'analogie dans la faim. Ici, il compare le théâtre à l'heure du dîner :

les gens qui... remplissent mais des éléments de médiocre puisés dans leur spéciale notion du public, le trou magnifique ou l'attente qui, *comme une faim*, se creuse chaque soir, au moment où brille l'horizon...

(*Crayonné*, d. 154.)

Mais, en général, il aime laisser à part les comparaisons vagues de ce genre, pour se limiter aux détails. Ainsi, un fromage blanc :

un même... au bonnet de nuit taillé comme le chaperon de Dante ; qui rentrait en soi, sous l'aspect d'une *tartine de fromage mou*...

(*Réminiscence*, d. 25.)

une pomme :

Willy Ponsot est ce jeune homme
Célèbre de face et de dos
Qui *croque* un cœur *comme une pomme*
A Honfleur dans le Calvados.

(v. c., 30.)

le sel :

posé le besoin d'exception, *comme le sel* !

(*Accusation*, d. 318.)

les bonbons :

Les notes que vers le ciel proche
Emet Madame Degrandi
Me semblent de cristal de roche
Plutôt que de *sucré candi*.

(v. c., 113.)

le vin :

l'aurore est un *lac de vin d'or*.

(*Aumône*, p. 46.)

Ce sont des métaphores amusantes, un peu inattendues. Mallarmé se divertit, il rit de lui-même et de nous. Dans la tournure, facile et gracieuse, de chaque comparaison, on peut entendre sa voix légèrement moqueuse, on peut voir un soupçon de sourire.

Plusieurs métaphores sont consacrées à la description de la fumée d'un cigare ou d'une cigarette. Sans doute, en créant ces figures, Mallarmé pense aux réunions célèbres des mardis soirs. Tout le monde y fumait ; l'atmosphère s'obscurcissait peu à peu de nuages lourds de fumée bleue. Ainsi, puisqu'il a l'habitude de parler, de « divaguer » ces mardis soirs, Mallarmé associe toujours la fumée de tabac à l'analyse de l'âme et de la poésie :

Toute l'âme résumée
Quand lente nous l'expirons
Dans plusieurs ronds de fumée
Abolis en autres ronds
Atteste quelque cigare...

(*Toute l'âme*, p. 142.)

mais auparavant ne convint-il spacieusement de s'exprimer, ainsi que d'un cigare, par jeux circonvolutaires, dont le vague, à tout le moins, se traçât sur le jour électrique et cru ?

(*Action*, d. 259.)

Une autre série de figures mallarméennes se distinguent par une certaine note de préciosité. Mallarmé, voué à la recherche de l'absolu, s'adonne à l'appréciation de choses féminines. Il aime décrire les robes, jouer avec les éventails, considérer la beauté des étoffes, des dentelles, regarder scintiller les bijoux. Au fond, Mallarmé est Précieux, dandy même. Il ne faut pas oublier qu'au commencement de sa carrière, il rédigeait, à lui tout seul, un journal pour les femmes — la *Dernière Mode*. Dans les pages des huit premiers numéros qui sont dûs au génie de Mallarmé, se trouvent les sujets les plus divers — descriptions de toilettes, analyse de modes, recettes, compte-rendus de théâtres, menus. Tout y est, composé avec un goût exquis, un style élégant. Pour Mallarmé, tout en étant la manifestation de certains traits bien marqués de son caractère,

ce penchant féminin était peut-être un délassement à des études plus sérieuses. En tout cas, ce journal de modes lui fournit une série de métaphores dont il se servit, dans toutes ses œuvres, à chaque moment de sa vie.

Il crée des métaphores assez vagues, où l'image est suggérée plutôt que décrite, par le choix d'un seul mot abstrait. A nous de mettre les détails, selon notre fantaisie. Le verbe « vêtir », par exemple, joue un rôle important dans les figures de cette catégorie. Voici les successeurs de Hugo qui ont « à ce qu'était leur âme »,

ajusté *pour vêtement* une guenille usée jusqu'aux procédés
et à la ficelle plutôt que d'avouer le voile de la Déesse en allé
dans une déchirure immense ou le deuil.

(*Solennité*, d. 224.)

Il s'immobilise au songe froid de mépris
Que *vêt* parmi l'exil inutile le Cygne.

(*Le vierge...*, p. 125.)

ce petit livre *vêtu*
Tout de rouge cardinalice.

(v. c., 135.)

En général, cependant, Mallarmé accorde plus de valeur aux détails, réalisant des figures nettes, colorées, tout en y gardant un fond de flou. Il décrit de cette façon les professeurs anglais, entourés de leur robe doctorale :

que rien... ne verse l'ombre doctorale, *comme une robe*, autour
de la marche de quelques messieurs délicieux.

(*Cloîtres*, d. 322.)

Il se sert volontiers de la robe féminine, pour former de petites images délicates :

Tu changes d'an *comme de robe*
A ta toilette met la main
Ce quatre-vingt-seize dont l'aube
N'est pas celle d'un lendemain.

(v. c., 90.)

Des vêtements moins gracieux, moins pittoresques, se présentent. Il en tire des comparaisons divertissantes :

L'an a *changé de chemise*
Ainsi dans un geste fier
Méry garde la main mise
Sur tous ses trésors d'hier.

(*Ibid.*)

Il parle de rubans ; il se préoccupe d'éventails qui ont pour lui un charme toujours neuf, grâce à leur forme ailée, à leur mouvement gracieux :

Sans que le *ruban d'aucune herbe* me retînt devant un paysage plus que l'autre...

(*Nénuphar blanc*, d. 36.)

l'énigme, elle ne tranche, par un *coup d'éventail de ses jupes* :
' Comprends pas ! '

(*Lettres*, d. 284.)

chaque année ta grâce spontanée... suffise...
Comme un éventail frais dans la chambre s'étonne
A raviver du peu qu'il faut ici d'émoi
Toute notre native amitié monotone.

(*Dame...*, p. 99.)

Les plumes et les parasols y passent. A propos d'un point d'exclamation, il dit :

Ce point, Dujardin, on le met
Afin d'imiter un *plumet*.

(v. c., 141.)

Au sujet d'un arbre :

le manguier déployant ses rameaux *comme un parasol*, peint du calice empourpré des fleurs de l'Asôka.

(*Mort vivant*, c. i, 49.)

Même il s'y connaît en fait du maquillage, employant souvent des métaphores sur ce sujet. Il parle, ici, de la littérature de la fin de l'époque romaine :

Je lisais donc un de ces chers poèmes (dont les *plaques de fard* ont plus de charme sur moi que l'incarnat de la jeunesse).

(*Plainte*, d. 8.)

Puis, il rit des femmes, et de lui-même, en façonnant la petite image suivante :

Comme la lune l'en prie
Un blanc nuage pour *cold*
Cream étend la rêverie
De Mademoiselle Hérold.

(v. c., 43.)

Les étoffes le fascinent. Il aime penser à la qualité, à la forme, solide ou vaporeuse ; il la voit qui tombe en plis captivants. Il étudie les tissus, regarde de près le travail fin de la dentelle. Deux mots généraux s'emploient très souvent dans ses figures — « étoffe » et « tissu ». Voici la chevelure :

Quelque folie, originelle et naïve, une extase d'or, je ne sais quoi ! par elle nommé sa chevelure, *se ploie* avec la *grâce des étoffes* autour d'un visage...

(*Phénomène futur*, d. 6.)

Le vers libre, lui aussi, est un tissu :

Ce *tissu* transformable et ondoyant pour que, sur tel point, afflue le luxe essentiel à la versification...

(*Feuillets*, d. 216.)

Il essaie d'étudier la technique de la fabrication des étoffes. C'est ici la poésie française dans laquelle il cherche les fils qui en forment la trame :

elle brille un laps ; l'épuise et attend. Extinction, plutôt *usure* à *montrer la trame*,

(*Crise*, d. 237.)

Il considère la draperie, la façon dont elle tombe gracieusement en plis. Ainsi, il compare son style personnel à un tissu, dont les phrases tombent en plis longs, amples :

content de prononcer moi-même mon éloge que j'aie, à leur imitation, amplifié quelques périodes jusqu'à une *longueur de plis convenable*...

(*Sauvegarde*, d. 362.)

De temps en temps, il précise, donnant aux étoffes des noms concrets pour mieux les faire valoir. Mais jamais la précision n'atteint des limites trop marquées. Si le nom défini est donné, la couleur, la qualité, le dessin, en restent inconnus. Ainsi :

Quelle *soie* aux baumes de temps
Où la Chimère s'exténue...

(*Quelle soie*, p. 152.)

M. Rodenbach, écrit aisément des phrases absolues, sur ce sujet *vierge comme les mousselines*...

(*Fonds*, d. 183.)

Dans les dentelles et la broderie, Mallarmé puise des métaphores suggérées par la complexité de ces arts. Il s'amuse à penser à la forme délicate de ces ornements ; il contemple le travail compliqué, difficile qui les produit. Voici une figure, basée sur une analogie visuelle de forme :

l'intérieur d'un dôme de marbre blanc fenêtré de découpures,
pareil à de la dentelle.

(*Mort vivant*, c. i., 51.)

Encore, la correspondance se trouve dans la méthode de composition. C'est ici une grammaire qu'il décrit ; la figure est développée presque en allégorie :

elle est composée à l'égard d'un *merveilleux ouvrage de broderie ou de dentelle* ; pas un *fil de l'idée* qui se perd, celui-ci se cache mais pour reparaître un peu plus loin uni à celui-là ; tous s'assemblent en un dessin, complexe ou simple, idéal, et que retient à jamais la mémoire, non ! l'instinct d'harmonie que grand ou jeune, on a en soi.

(*Conseils sur l'éducation*, D. M., 6 décembre.)

L'idée des tissus se continue dans le thème du voile auquel Mallarmé accorde une grande importance. Pour lui, c'est le symbole même de son école — ce voile flottant, léger, qui cache les détails trop en évidence, qui suggère et qui fait deviner. Le mot est un de ses préférés, se présentant à tout moment, entrant même dans les descriptions de l'art wagnérien :

Ce *voile* conventionnel qui, ton, concept, etc., erre dans toute salle, accrochant aux cristaux perspicaces eux-mêmes son tissu de fausseté et ne découvre que banale la scène, il a comme flambé au gaz ! et ingénus, morbides, sournois, brutaux, avec une nudité d'allure bien dans la franchise classique, se montrent les caractères.

(*Modernes*, d. 205.)

Chez Wagner, même... je ne perçois dans l'acception stricte, le théâtre... mais la vision légendaire qui suffit sous le *voile des sonorités* et s'y mêle ;

(*Solennité*, d. 230.)

A la longue, cette idée de voile s'associe inévitablement à celle de deuil, qui cache, et qui obscurcit. Souvent les deux mots se trouvent côte à côte, faisant preuve du glissement subtil de l'intérêt :

plutôt que d'avouer le *voile de la Déesse* en allé dans une déchirure immense ou le *deuil*.

(*Ibid.*, d. 224.)

Pour revenir à des thèmes plus gais, Mallarmé se passionne pour les bijoux, parure des femmes. Leurs feux vifs l'enchantent. D'ordinaire, il emploie des mots généraux — « bijou », « joyau », « pierreries » — afin de garder toute la fraîcheur de la figure. Ce sont des métaphores qui peuvent s'employer comme description purement pittoresque. Voici, par exemple, l'image de la queue de paon :

Ce *bijou sacré* enchâssant toutes les *gemmes* de ce pays, en l'épanouissement multicolore d'un paon...

(*Portrait enchanté*, c. i., 6.)

Mais, plus souvent, elles servent à symboliser la perfection de forme et de valeur. Par exemple, la poésie, selon lui, a des qualités de bijoux. Mallarmé essaie de prouver qu'elle est parfaite en elle-même, n'ayant aucun besoin des décorations extérieures du style, ni d'explications définitives de la part de l'auteur :

Le poète d'un tact aigu qui considère cet alexandrin toujours comme le *joyau définitif*...

(*Crise*, d. 239.)

Il considère les yeux comme bijoux, y soulignant l'analyse de forme et de couleur. Un élément symbolique y entre, car les yeux reflètent l'âme, la personnalité entière :

Vous pierres où mes yeux *comme de purs bijoux*
Empruntent leur clarté mélodieuse...

(*Hérodiade*, p. 63.)

Possédant une valeur symbolique plus marquée, le bijou devient le symbole de l'âme. Pur, d'un prix inestimable, il suggère le centre de la personnalité, du caractère, de l'esprit. L'image mentale de soi, c'est un

Joyau intact sous le désastre.

(*Hamlet*, d. 169.)

Et Hérodiade qui se voue à la virginité, qui ne veut rien comprendre en dehors d'elle-même, elle attend le moment de se connaître à fond :

J'attends une chose inconnue
Ou peut-être, ignorant le mystère et vos cris,
Jetez-vous les sanglots suprêmes et meurtris
D'une enfance sentant parmi les rêveries
Se séparer enfin ses *froides pierreries*.

(*Hérodiade*, p. 67.)

De tous les bijoux, son préféré est le diamant. Mallarmé s'y intéresse à cause des feux brillants, vifs, blancs, qui le captivent par leur scintillement continu :

tandis que, lueur virtuelle, produite par sa propre apparition en le miroitement de l'obscurité, scintille le feu pur du *diamant* de l'horloge, seule survivance et joyau de la Nuit éternelle...

(*Igitur*, 42.)

La rose qui cruelle et déchirée et lasse
Même du blanc habit de pourpre le délace
Pour ouïr dans sa chair pleurer le *diamant*.

(*Dame...*, p. 98.)

Surtout, pour lui, le diamant est le symbole de la pureté — la pureté qui est dure, froide, mais parfaite :

Ainsi presque pas un des vingt morceaux qui ne soit en son mode un chef-d'œuvre unique, et ne produise sous une de ses facettes, éclatante de feux spéciaux, ce qui toujours fut pour Poe, ou fulgurant, ou translucides *pur comme le diamant*, la poésie.

(*Poèmes de Poe*, 170.)

D'autres pierres précieuses entrent dans la composition des métaphores mallarméennes — les émeraudes et les rubis, les perles et les saphirs. L'or aussi y paraît, couleur riche mais froide. Il qualifie surtout la chevelure des femmes :

Blonde dont les coiffeurs divins sont des *orfèvres*!

(*Placet futile*, p. 18.)

J'apparaîtrai chez la personne
Qui porte une *coiffure d'or*.

(v. c., 128.)

avec ses cris, ce méchant baby a fait s'enfuir Hérodiade, aux cheveux *froids comme l'or*, aux lourdes robes, stérile.

(*A Aubanel*, mai 1865, p. 26.)

Un autre groupe de métaphores, assez original, fait voir le grand intérêt de Mallarmé pour la vie autour de lui. Ces figures sont formées sur des comparaisons avec le corps humain. Elles se construisent par les procédés de personnification, de synecdoche et de métonymie, faisant preuve à chaque moment d'une observation exacte, aiguë.

Pour l'anatomie humaine, les analogies vont d'une comparaison générale avec le corps, jusqu'à des études très précises de détail. Cependant, ce sont ces comparaisons minutieuses avec les cils, les dents, les lèvres, qui plaisent le mieux à Mallarmé :

Et, *pareille à la chair de la femme*, la rose
Cruelle, Hérodiade en fleur du jardin clair...

(*Fleurs*, p. 29.)

la lune...

Trempe sa corne calme en la glace des eaux,
Non loin de *trois grands cils d'émeraude*, roseaux.

(*Las de l'amer repos*, p. 35.)

un (flot)
envahi le chef
coule en *barbe* soumise...

(*Coup de dés*, 4.)

C'est, à l'horizon pas remué d'une *ride*...

(*Après-midi d'un faune*, p. 74.)

l'orage... dont l'échevèlement d'ondée à mes carreaux essuie
le trouble ruisselant, jusqu'à illuminer ceci... "

(*Crise*, d. 248.)

un bruit dans la Cité
Circule, jase, récit,
Par la *dent* unique des vieilles,
Comme par la *bouche* vermeille
Des fillettes au rire fin :

(v. c., 182.)

Tout y passe, les muscles et le cœur, le dos et l'orteil, les poils, les yeux, les cheveux et la langue. C'est une petite anatomie du corps humain, présentée dans une série d'images, vue à travers le regard fantaisiste de l'écrivain.

Un autre groupe du même genre, plus abstrait, s'occupe des traits humains. Ce procédé est celui de la personnification pure, les objets et les idées s'appropriant les mots descriptifs qui qualifient d'ordinaire les êtres humains. On remarque, surtout, un mélange intime d'abstrait et de concret. Voici un trait fondamental du caractère de Mallarmé qui ne sait jamais distinguer entre les deux formes. Dans toutes ces métaphores, les mots sont abstraits, souvent mélangés hardiment aux mots concrets considérés sous une forme abstraite. N'empêche que le résultat en est concret, saisissant, pittoresque :

J'avais beaucoup ramé, d'un grand geste net assoupi, les yeux au dedans fixés sur l'entier oubli d'aller, comme le *rire de l'heure* coulait alentour.

(*Nénuphar blanc*, d. 35.)

Cependant l'Azur *rit* sur la haie...

(*Renouveau*, p. 31.)

ces flambeaux où la cire au feu léger
Pleure parmi l'or vain quelque pleur étranger...

(*Hérodiade*, p. 66.)

et quand le soir *saigne* parmi les tuiles,

(*Fenêtres*, p. 26.)

étendue dans un bercement de promenade sous les roues assoupissant l'*interjection de fleurs*, toute femme... m'exempte de l'effort à proférer un vocable :

(*Déclaration foraine*, d. 27.)

Poussées à un point plus avancé, ces métaphores prennent des sujets dans les qualités purement abstraites de l'être humain. Elles font des comparaisons avec les choses presque inanalysables, la pensée, l'âme, le songe, la conscience. Si vague est l'idée évoquée, que l'image ne peut se former sans l'aide d'un adjectif ajouté au premier ou au deuxième terme, afin d'en préciser le point de ressemblance :

L'encrier, *cristal* comme une *conscience*...

(*Action*, d. 256.)

vous qui êtes l'âme épanouie en poèmes.

(*A Mistral*, 30 décembre 1864 : M. F., p. 400.)

M. Worth, seul, a su créer une toilette aussi *fugitive* que nos *pensées*.

(*Gazette de la fashion*, D. M., 1^{er} novembre.)

Une troisième grande catégorie des thèmes mallarméens se présente — les Arts. Il est curieux de noter qu'en comparaison avec les deux premiers thèmes de la nature et de l'intérieur, les métaphores tirées des arts (exception faite de la musique) sont en très petit nombre. C'est le contraire de ce qu'on attendait de l'artiste. Mais l'amour de Mallarmé pour la musique, la peinture, la danse, n'est pas moins vrai parce qu'il n'emploie pas ces sujets pour créer des comparaisons. Il s'inspire de leurs procédés techniques ; il préfère en parler comme idée initiale, comme premier terme de l'analogie ; il les étudie, les analyse, en termes d'autres sujets — la nature, l'intérieur, les sciences même.

De la musique, cependant, Mallarmé fait grand emploi. A son avis, étant la voix profonde des choses, elle se montre le soutien indispensable de la poésie. Alliée aux vers, elle forme un art supérieur. Indubitablement, à l'époque symboliste, le culte de la musique était à la mode. En contraste absolu avec la période naturaliste, tout le monde se flattait de jouir de la musique. En général, cet amour était factice. Chez Mallarmé, cependant, c'était sincère. Il s'intéressait ardemment à la musique, faisant de ses visites hebdomadaires aux Concerts Lamoureux une espèce de « Vêpres de rêve », de réflexion et de méditation.

Il n'y a rien d'étonnant, en raison de cette influence double d'un intérêt personnel et d'une vogue contemporaine, à trouver dans l'œuvre mallarméenne de nombreuses références à la Musique. Mallarmé s'inspire de ses souvenirs de concerts, y trouvant des matières très aptes à former en figures de rhétorique. Tantôt par des mots vagues, généraux, il donne ses impressions sur l'effet de la musique ; tantôt, il emploie un vocabulaire spécial, presque technique, acquis, sans doute, par la lecture des programmes de concert.

Les métaphores de la première classe, où se trouvent les mots abstraits, ne sont pas très fréquentes. Elles se limitent à peut-être une douzaine, formées d'une variété de termes tels que « vibration », « moduler », « balbutiement », « harmonie » :

Une heureuse trouvaille avec quoi paraît à peu près close
la recherche d'hier, aura été le vers libre, *modulation* (dis-je
souvent) individuelle, par ce que toute âme est un *nœud rythmique*.

(*Musique et lettres*, 35.)

alors se teint et s'avive, comme des *vibrations noires* d'un astre,
la fraîcheur de scènes naturelles... "

(*Vathek*, d. 63.)

" Une *sonore*, vaine et monotone ligne. "

(*Après-midi d'un faune*, p. 76.)

Laissant à part ces mots essentiellement abstraits, Mallarmé se dirige vers une précision plus marquée. Il ne

l'atteint pas complètement, préférant employer des mots toujours généraux. Très sensible aux sons de toutes les variétés, il se préoccupe de les suggérer en toute la puissance de leur effet sur lui, nous laissant en même temps la liberté d'y ajouter nos réactions individuelles. Il aime le chant, le son de la voix humaine, dorée, douce même déployée dans toute sa force :

et j'ai besoin de la plus silencieuse solitude de l'âme, et d'un oubli inconnu, pour *entendre chanter en moi certaines notes mystérieuses*,

(A Aubanel, 7 décembre 1865, p. 29.)

l'Azur triomphe, et je l'entends qui *chante*
 Dans les cloches. Mon âme, il se fait *voix* pour plus
 Nous faire peur avec sa victoire méchante,
 Et du métal vivant sort en bleus angelus !

(Azur, p. 42.)

Encore, il veut faire vivre les sons hardis, criards. Ceux-ci en dépit du fait qu'il ne les aime point, exercent sur lui un certain pouvoir hypnotique de fascination. Le son riche des trompettes le saisit ; il y associe toujours les couleurs vives, l'or, l'azur, la clarté :

Toute Aurore même gourde
 A crisper un poing obscur
 Contre des *clairons d'azur*,
 Embouchés par cette sourde...

(Hommage, p. 140.)

Ne porte pas de nom que cite
L'or de la trompette d'Été.

(Prose, p. 88.)

Ou, du moins, repose, toi, dans ta simplicité bénie de tâche assurant ce qui est aussi, le pain, dont toute *trompette de clartés* répercute, avec magnificence, la gerbe juste initiale.

(Cour, d. 352.)

Le bruit cuivré, rauque, des cymbales, la puissance de la répercussion de son, le prennent aussi :

Hilare or de cymbale à des poings irrité,
 Tout à coup le soleil *frappe* la nudité...

(Pître châtié, p. 21.)

Une conscience partielle de l'éblouissement se propage, au hasard de la tenue de ville usitée dans les auditions d'après-midi : pose, *comme le bruit déjà de cymbales tombé*, au filigrane d'or de minuscules capotes...

(*Plaisir*, d. 299.)

Il faut mettre dans un groupe à part les métaphores sur les bruits informes, élémentaires, qui possèdent une valeur stridente, un ton animal :

Extérieurement, comme le *cri de l'étendue*, le voyageur perçoit la détresse du sifflet.

(*Action*, d. 259.)

quelque idole Anubis

Tout le museau flambé comme un *aboi farouche*.

(*Tombeau*, p. 134.)

Il existe aussi des comparaisons, assez nombreuses, avec les sons des instruments individuels. Comme Mallarmé parle en termes généraux, les figures restent vagues. Il cite « un instrument de musique » sans vouloir le mieux définir ; il mentionne le violon « absolu », ne s'occupant point de décrire un violon particulier. Curieusement, ce sont les instruments du passé, les violes, les clavecins, les luths, qui l'intéressent le plus. Parmi les instruments modernes, ses préférés sont la flûte et les orgues. Il dresse des métaphores, courtes, suggestives :

Et ta voix rappelant *viole et clavecin*...

(*Don du poème*, p. 51.)

Théodore de Banville qui n'est pas quelqu'un, mais le son même de la *lyre*.

(*Banville*, d. 118.)

Taquin, il rit de sa comparaison inattendue, attirée probablement par la rime :

Gabrielle Wrotnowska

Emplit une antique volière

De son *rire d'harmonica*.

(v. c., 25.)

Il développe en métaphore soignée, une série de détails où le vers français figure comme luth, et les poètes comme luthiers :

Nous, par une velléité différente, étions groupés : simplement *resserrer* une bonne fois, avant de le léguer au temps, en condition excellente, avec l'*accord* voulu, et définitif, un *vieil instrument* parfois *faussé*, le vers français, et plusieurs se montrèrent, dans ce travail, d'experts *luthiers*.

(Villiers, d. 71.)

D'ailleurs, Mallarmé se flatte de connaissances techniques de l'art de la musique. Son vocabulaire est assez complet, haussé sur un ton quasi savant. Il parle de concerts et d'orchestres symphoniques ; il discourt au sujet de gammes, accords, cadences, partitions ; il fait mention de touches et de claviers ; il introduit des fugues et des sonates :

Comme je goûte, encore et différemment, la farce claire, autant que profonde sans prendre jamais un ton soucieux vu que c'est trop si la vie l'affecte envers nous, rien n'y valant que s'enfle l'*orchestration* des colères, du blâme ou de la plainte ! *partition* ici tue selon un *rythmique équilibre* dans la structure, elle se répond, par opposition de scènes contrastées et retournées, d'un acte à l'autre.

(Modernes, d. 197.)

la poésie... La menace de dissiper, en y touchant à même ou à part, des vérités, qui le sont à l'état de *gammes, accords* posés *préludant* au concert :

(Solitude, d. 342.)

D'autre part, les métaphores suggérées par la danse semblent manquer presque complètement dans l'œuvre de Mallarmé. Sans doute, ce thème-ci lui paraît fort insuffisant pour façonner en figures métaphoriques. Il préfère chercher des images saisissantes, dignes de décrire cet art qu'il estime être la source vitale d'inspiration. Il dédaigne toujours l'employer elle-même comme deuxième terme de comparaison. La danseuse est une métaphore, un flocon de neige. Combien plus originale est cette tournure-ci que la forme traditionnelle dans laquelle la métaphore

ressemble à une danseuse, et le flocon de neige tourbillonne en l'air comme la ballerine sur les planches !

Au contraire, le théâtre, dont il ne s'est pas beaucoup inspiré pour ses théories poétiques, fournit à Mallarmé un nombre considérable de métaphores. Il est à noter que toutes ces figures mettent en relief la forme même du théâtre — la salle, les lustres, le rideau, l'électricité. Les considérations de Mallarmé ne vont pas plus loin : il ne mentionne pas les acteurs, il ne fait pas attention aux pièces célèbres, il n'apprécie pas la valeur esthétique de l'art dramatique. Sa connaissance en est superficielle. Il se borne à un regard négligent jeté sur l'assistance et sur la salle. Typiquement, il s'intéresse surtout au rideau, voile à ses yeux, qui sépare l'assemblée de la scène de représentation. Ici, par exemple, il l'emploie dans un sens assez dramatique, pour indiquer le commencement de l'automne. Le lever du rideau annonce à la fois le début de la saison théâtrale de l'hiver, et la campagne déserte, abandonnée par les gens qui rentrent en ville après les vacances :

Un vent ou peur de manquer à quelque chose exigeant le retour, chasse, de l'horizon à la ville, les gens, quand le rideau va se lever sur la magnificence déserte de l'automne.

(*Plaisir*, d. 295.)

A d'autres moments, il s'occupe de détails plus techniques, mais jamais d'une façon très approfondie. Au sujet des personnages dans les pièces, il constate :

mais le théâtre institue des personnages agissant et en relief précisément pour qu'ils négligent la métaphysique, comme l'acteur omet la présence du lustre ;

(*Feuillets*, d. 215.)

Il parle de la somptuosité des offices catholiques :

Telle, en l'authenticité de fragments distincts, la mise en scène de la religion d'état, par nul cadre encore dépassée...

(*Même*, d. 310.)

En somme, son vocabulaire théâtral se montre très

borné, limité à des mots techniques déjà introduits dans le courant de la langue ordinaire.

Les arts plastiques, — la peinture, le dessin, la sculpture — Mallarmé ne les emploie que très peu. Comme pour la danse, la lacune est à remarquer. Mallarmé s'intéressait énormément aux théories de l'école impressionniste de la peinture, mais il ne voulait les prendre que pour en tirer des avantages pour son œuvre à lui. Comme source possible de métaphores, il les négligeait complètement. A vrai dire, il serait difficile pour Mallarmé, dans son œuvre vivante, mouvementée, de faire des comparaisons avec les tableaux, forme d'art essentiellement stable. Dans les quelques rares figures de ce genre, il ne parle même pas de la peinture, préférant prendre ses images dans les autres formes artistiques :

relativement au coloris... on évoquait la *chromo-lithographie*, alors que c'est de *fresque* délicate qu'il eût fallu se souvenir...

(*Tennyson*, d. 111).

Son art favori semble être la sculpture, peut-être à cause d'une ressemblance lointaine avec son art à lui, la littérature. On peut ciseler les phrases, leur donner une semblance de vie et de mouvement, comme on peut modeler une statue. Ainsi, en parlant des poètes qui ne veulent pas « trafiquer » leur âme, les vrais poètes, il dit :

Aucun sens, conséquemment, de tricher et introduire le *coup de pouce* qui, plutôt, reste la *caresse statuaire*, créatrice de l'idée.

(*Confrontation*, d. 349.)

Alliée de tout près à cet intérêt pour la sculpture, il y a une série de métaphores puisées dans l'architecture. Mallarmé s'occupe de la forme extérieure des immeubles, à laquelle il aime attacher une valeur symbolique. La Bibliothèque Nationale, à cause des richesses des livres cachées là-dedans, lui semble un palais :

N'en préférez-vous pas, décorativement ou pour une signification plus belle, la place dans le *palais* même du *Livre*, à la Bibliothèque Nationale ?

(*Déplacement avantageux*, 22.)

L'art de Wagner, par sa pureté, par son idéalisme, lui paraît un temple :

ceux qui... vont droit à l'*édifice de ton Art*, pour eux le terme du chemin. Il ouvre, cet incontestable *portique*, en des temps de jubilé...

(Wagner, d. 150.)

En même temps, il s'intéresse aux détails, aux méthodes de constructions, employant des termes plus ou moins techniques. Les figures sont justes, mais assez ordinaires. Mallarmé ne s'aventure pas trop loin dans le domaine de l'architecture :

Une fête avait été déjà la pose de cette pierre d'angle puissante et suprême, le ' Docteur Pascal '...

(A Zola, 14 juillet 1898, p. 58.)

A nul égard, le génie ne peut cesser d'être exceptionnel, attitude de *fronton* inopinée dont dépasse l'angle.

(Musiques et lettres, 32.)

En contraste opposé avec les métaphores des arts, une quatrième grande division des métaphores se montre — les figures tirées des sciences. Il est vraiment étonnant que Mallarmé, voué si complètement à la recherche de l'Absolu dans la littérature, ait pu s'intéresser aux découvertes scientifiques. Selon lui, cependant, un tel intérêt faisait partie des fonctions du poète qui ne devait point se séparer du monde actuel. Nécessairement, ses connaissances scientifiques ne sont pas très approfondies, mais elles sont variées, étendues. Il parle de l'algèbre, il fait mention de l'archéologie, il s'occupe de chimie, il glisse même dans l'alchimie et dans la magie. Surtout, il sait en parler facilement, couramment, sans difficulté apparente. Presque sans valeur pittoresque, les métaphores de ce genre, font preuve d'un penchant intellectuel très marqué.

Dans les métaphores sur l'algèbre, ses préoccupations littéraires se montrent à peine cachées. Lui, qui s'adonne aux ellipses, qui cherche les moyens pour faire accorder les mondes réels et idéals, il s'intéresse surtout aux équations.

tions, aux termes algébriques, aux fractions, aux mesures communes :

l'acte poétique consiste à voir soudain qu'une idée *se fractionne* en un nombre de motifs *égaux par valeur* et à les grouper : ils riment : pour sceau extérieur, leur *commune mesure* qu'apparente le coup final.

(Crise, d. 243.)

La Danse figure le caprice à l'essor rythmique — voici avec leur nombre, les quelques *équations* sommaires de toute fantaisie —

(Ballets, d. 177.)

Pour l'archéologie, l'intérêt est moins marqué, les métaphores se bornant à une ou deux références assez discrètes :

le *collectionneur* se procurant les mots brillants et vrais et les maniant avec même prodigalité et même tact que des *objets précieux, extraits de fouilles*.

(Beckford, d. 103.)

Il se distrait un moment en s'intéressant aux météores. Mallarmé en forme quelques figures où il semble s'occuper surtout de l'élan rapide de ces phénomènes :

Le *moderne des météores*, la symphonie, au gré ou à l'insu du musicien, approche la pensée ;

(Crise, d. 244.)

A cette idée de projection, s'ajoute souvent celle d'une explosion à lumière éblouissante. Quand ces deux notions se réunissent, des métaphores sont créées sur le sujet des feux d'artifice. Ceux-ci, à cause de leur ascension impétueuse, de leurs couleurs éclatantes, exercent sur Mallarmé une fascination presque enfantine :

il faut pour les mouvoir, prismatiques, avec violence ou diluées, le *vertige d'une âme* comme mise à l'air par un *artifice*.

(Fonds, d. 180.)

Etrange le coucher de soleil ! Ou ce torrent de larmes illuminées par le *feu de bengale* de l'artificier Satan qui se meut derrière ?

(Baudelaire, d. 60.)

Mallarmé se flatte aussi de connaître les choses méca-

niques. Dans ces métaphores, les mots sont choisis avec soin, arrangés orgueilleusement pour donner l'impression d'une science étendue. En dépit de l'élément allégorique qui y est bien souligné, l'image s'en dégage assez nette, assez pittoresque :

Car cet au-delà en est l'agent, et le *moteur* dirais-je si je ne répugnais à opérer, en public, le *démontage* impie de la fiction et conséquemment du *mécanisme* littéraire, pour étaler la *pièce principale* ou rien.

(*Musique et lettres*, 45.)

Quant à son intérêt pour la chimie, il paraît plus profond, plus développé, si l'on juge d'après le nombre plus grand de métaphores qui s'en inspire. Mallarmé emploie des phrases savantes : « atomes », « *synthèse mobile* », « libre disjonction aux mille éléments simples », « dilution couleur électricité ». Par raison de la nouveauté de la science qui, au temps de Mallarmé, comme maintenant, faisait des progrès de plus en plus rapides, ces figures sont d'une grande importance. Elles montrent, d'une façon définitive, que Mallarmé ne restait point enfermé dans son école et dans ses livres. Ici, il est question du changement chimique, de sublimation :

Le moyen de *sublimation* de poètes nos prédécesseurs avec un vieux vice charmant, trop de facilité à dégager la rythmique élégance d'une *synthèse*, approchait la *formule* cherchée, qui diffère par une *brisure analytique*, multipliant la vraisemblance ou les heurts du hasard.

(*Modernes*, d. 202.)

Ici, il me semble, cachée derrière les mots abstraits, se trouve l'image d'une solution sursaturée, immobile, qu'un mouvement léger peut transformer en agglomération de cristaux. Ce sont les feuilles sèches d'automne, prêtes à être secouées par le vent, à tomber par terre :

rien qu'un silence prolongé le temps de m'isoler de la délégation urbaine vers l'extatique torpeur de ces feuillages là-bas trop *immobilisés* pour qu'une *crise* ne les *éparpille* bientôt dans l'air ;

(*Gloire*, d. 45.)

A côté de cet emploi savant, Mallarmé peut créer de petites images charmantes, fantaisistes, ne touchant que légèrement le sujet scientifique :

Les riches étoffes frappées, tout à coup venues des grandes fabriques dans les vitrines des *laboratoires* de la Mode.

(*La Mode*, D. M., 4 octobre.)

Néanmoins, l'imagination de Mallarmé se trouve portée plus facilement vers l'alchimie et vers la magie. Ce sont des sujets quasi scientifiques, imprégnés de suggestion, dotés de la richesse de tradition des siècles et des nations. Avec eux, tout de suite, la couleur, la forme, le pittoresque, entrent dans la formation des métaphores ; ils délivrent les analogies du moule presque entièrement abstrait imposé par les thèmes purs de la science. L'alchimie le séduit ; il voit les grands fourneaux, il regarde scintiller les produits :

Quelque déférence, mieux, envers le *laboratoire* éteint du *grand œuvre*, consisterait à reprendre, sans fourneau, les manipulations, poisons, refroidis autrement qu'en *pierreries*, pour continuer par la simple intelligence.

(*Magie*, d. 325.)

j'ai toujours rêvé et tenté autre chose, avec une *patience d'alchimiste*, prêt à y sacrifier toute vanité et toute satisfaction, comme on brûlait jadis son mobilier et les poutres de son toit pour alimenter le fourneau du *Grand Œuvre*.

(*Lettre à Verlaine*, 5.)

Le coup de baguette de la magie l'enchanter. Il parle des fées, des talismans, des enchantements. Les vers, pour lui, pleins de magie, envoûtent quiconque les lit, le transforment complètement :

Le vers, *trait incantatoire* ! et, on ne dénierait au cercle que perpétuellement ferme, ouvre la rime une similitude avec les ronds, parmi l'herbe, de la *fée* ou du *magicien*.

(*Magie*, d. 326.)

Le chef d'orchestre, son bâton à la main, lui semble un

magicien, capable de tirer des instruments ordinaires une musique surnaturelle :

Parfois j'y considérai, au sursaut de l'archet, comme sur un *coup de baguette* légué de l'ancienne *Féerie*, quelque cohue multicolore et neutre...

(*Parenthèse*, d. 207.)

Une cinquième grande catégorie de métaphores traite des thèmes tirés de la vie de tous les jours à la fin du XIX^e siècle. Mallarmé s'intéresse à tout le mouvement de son temps. Il s'occupe des aspects de la ville, des transactions du commerce, des formes du gouvernement, des questions de guerre et de voyage.

Dans la ville, rien ne lui échappe. Il décrit les maisons, fait allusion aux trottoirs et aux bouches d'égout, jette un coup d'œil sur les épiceries et les cordonneries, les musées et les bazars. Les images sont presque toujours visuelles, présentées d'une façon concrète, saisissante. S'agit-il d'une innovation dans les vêtements féminins ? Il perçoit immédiatement une correspondance avec la grande ville :

Toutefois, nous en sommes véritablement à l'usage cet été ; on le connaît ? double, *comme Paris divisé par son fleuve*.

(*La Mode*, D. M., 18 octobre.)

Est-il question d'une allée d'arbres ? Il traduit en termes d'une rue étroite :

Une allée s'offre entre des tchampakas si élevés et touffus qu'il eût dit *une rue bordée de hauts logis* que toucheraient ses mains, les deux bras étendus.

(*Portrait enchanté*, c. i., 13.)

Considère-t-on des valeurs ? Il les apprécie en comparaison avec les musées, tournant la phrase d'une manière piquante, inattendue :

cet appareil de chimère signifiant pour le littérateur des titres solitaires innés, vaut, *comme musée*.

(*Magie*, d. 326.)

Pour la plupart, les métaphores puisées dans le com-

merce s'associent à des discussions des livres. Probablement Mallarmé connaissait le commerce seulement en ce qui concernait la publication de ses œuvres. Mais il s'intéressait beaucoup aux questions des rapports entre l'écrivain et le libraire, se demandant si l'écrivain pouvait écrire tout simplement pour satisfaire aux goûts publics, si le libraire était capable de vendre les livres qui possédaient une grande valeur intrinsèque. Ainsi, il considère les faits généraux, les paiements et les ventes, les frais et les capitaux.

Parler n'a trait à la réalité des choses que *commerciallement* :

(*Crise*, d. 246.)

le vers... lui, philosophiquement *rémunère* le défaut des langues, complément supérieur.

(*Ibid.*, 242).

Du commerce, il passe aux affaires de la Banque, y signalant les fonds de la nation, les richesses, les trésors, les monnaies. Toujours, un élément symbolique s'y attache :

Toute nation, où brilla l'écrit (à défaut de fondation ou pieux ciment que j'admirai) possède une *somme*, pas dénommable autrement que son '*Fonds littéraire*'.

(*Déplacement avantageux*, 10.)

Ayez l'*authenticité* d'un chèque

Tous mes chers souhaits de l'an pour Becque.

(v. c. 137.)

Dans les pièces de monnaie, pile et face, il trouve une comparaison frappante pour montrer deux idées opposées. Ici, il veut montrer la différence entre l'aristocratie et le peuple :

La *pièce de monnaie*, exhumée aux arènes, présente, *face*, une figure sereine et, *pile*, le chiffre brutal universel.

(*Cour*, d. 354.)

Même, il jette un regard sur les transactions de la Bourse. Il y cherche un moyen pour indiquer les variations conti-

nuelles dans la réaction du peuple envers les valeurs matérielles, spirituelles ou littéraires :

La mentale denrée, comme une autre, indispensable, garde son cours...

(*Étalages*, d. 264.)

En politique, Mallarmé se montre plutôt royaliste. Il se peut, cependant, que ces métaphores ne révèlent point sa vraie opinion politique, étant choisies d'abord à cause de leur capacité de bien exprimer la pensée de l'auteur, ensuite par raison de leur puissance suggestive. Sans doute, Mallarmé trouvait dans les cérémonies pittoresques de la royauté des sources importantes d'évocation. Quelle richesse dans les mots, « sacre », « sceptre », « diadème » ! Quelle force dans les mots vagues de « seigneur », « palais » ! La musique de Wagner lui paraît royale, divine :

Le dieu Richard Wagner irradiant un sacre
Mal tu par l'encre même en sanglots sibyllins.

(*Hommage*, p. 139.)

Un éventail fermé lui fait penser d'abord aux rivages blancs d'un fleuve, ensuite à un sceptre d'ivoire :

Le sceptre des rivages roses
Stagnants sur les soirs d'or, ce l'est,
Ce blanc vol fermé que tu poses
Contre le feu d'un bracelet.

(*Autre éventail*, p. 94.)

Par contraste, il puise dans le gouvernement démocratique employant des figures suggérées par les ministères, les lois, les codes, les séances d'institut. Nécessairement, ces figures manquent de pittoresque. Tout leur intérêt se concentre dans les éléments intellectuels :

comme l'Ouverture d'un Jubilé, notamment de celui au sens figuratif qui, pour conclure un cycle de l'Histoire, me semble exiger le *ministère du Poète*.

(*Solennité*, d. 231.)

Le vieux Mélodrame occupant la scène, conjointement à la Danse et sous la régie aussi du poète, satisfait à cette loi.

(*Crayonné*, d. 159.)

Il fait allusion à la Révolution française. Les changements dans les conceptions littéraires vers la fin du XIX^e siècle sont semblables aux troubles politiques du XVIII^e :

on assiste, comme finale d'un siècle, pas ainsi que ce fut dans le dernier, à des *bouleversements* ; mais, *hors de la place publique*, à une inquiétude du voile dans le temple avec des plis significatifs et un peu sa déchirure.

(*Crise*, d. 236.)

Un détail semble le fasciner. C'est le sceau fixé sur les pactes pour les vérifier. Tout un groupe de métaphores se construit autour de ce thème qui tient à la fois de la justice moderne et du faste royal :

La Cité, qui donna, pour l'expérience sacrée d'un théâtre, imprime à la terre le *sceau universel*.

(*Wagner*, d. 149.)

Le même mélange de formes anciennes et modernes se trouve également dans les métaphores de guerre. D'ordinaire, pour ce thème-ci, Mallarmé préfère employer des mots plutôt vagues pour créer des figures sur le thème général. Il parle de conflits et de luttes, de traîtres et de héros, de tambours et de drapeaux, de stratagèmes et de blessures :

dans un temps que deux hommes ne se sont, peut-être, malgré la grimace à le faire, entretenus, plusieurs mots durant, du même objet exactement, la restriction qui garde des interlocuteurs de rien livrer à fond et de prêter souci ; mais les persuade, par *ruse* mutuelle avec de la *bravade*, reliquat des *surannés combats* d'esprit généreux et baroques...

(*Solitude*, d. 342.)

Cependant, la guerre d'autrefois, sans canons, sans bombes, lui semble très pittoresque. Parmi les instruments belliqueux, il préfère la flèche, à cause de sa rapidité de mouvement, sa forme gracieuse. L'épée aussi lui plaît, emblème des chevaliers. La guerre chez lui est toujours noble, pleine de dignité. Il ne mentionne qu'en passant les pierres lancées et les engins primitifs, ancêtres des canons. Citons deux exemples de l'emploi des flèches, l'un pour le

mouvement, l'autre pour la forme. Le premier exprime l'élan rapide, puissant des vers :

Le vers par flèches jeté moins avec succession que presque simultanément pour l'idée, réduit la durée à une division spirituelle propre au sujet :

(*Musique et lettres*, 72.)

Le deuxième décrit la marche de la jeune fille dans le parc. Sa jupe ample reflue derrière elle, comme une plume de flèche :

Subtil secret des pieds qui vont, viennent, conduisent l'esprit où le veut la chère ombre enfouie en de la batiste et les dentelles d'une jupe affluant sur le sol comme pour circonvenir du talon à l'orteil, dans une flottaison, cette initiative par quoi la marche s'ouvre, tout au bas et les plis rejetés en traîne, une *échappée, de sa double flèche savante*.

(*Nénuphar blanc*, d. 37.)

Les armures anciennes l'attirent par leur vieux charme pittoresque. Une robe nouvelle, en tricot, lui rappelle l'armure d'un chevalier. Il façonne la métaphore d'un petit sourire amusé :

Ce vêtement, *véritable cotte de mailles féminine*, se fait au tricot, en soie noire, grise ou bleue, travaillée avec des perles.

(*La Mode*, D. M., 20 septembre.)

En particulier, c'est le casque qui a sur lui la plus grande influence. Doré, il ressemble, aux yeux du poète, à la chevelure radieuse d'une femme. Pour évoquer des cheveux blonds, Mallarmé se sert trois fois de la même figure, dont voici l'exemple le plus parfait :

la tête...

quand sur les coussins tu la poses

Comme un casque guerrier d'impératrice enfant

Dont pour te figurer il tomberait des roses.

(*Victorieusement fui*, p. 127.)

En contraste, Mallarmé s'intéresse aussi à la guerre moderne, plus meurtrière. Il parle de canons, de champs

de bataille, et particulièrement de bombes, dont l'explosion le fascine, sans doute à cause de sa lumière éclatante :

le poète... lui, ce l'est, tout de même, à qui on fait remonter la présentation en tant qu'*explosif*, d'un concept trop vierge à la Société.

(*Musique et lettres*, 57.)

Encore, une dernière manifestation de la réaction de Mallarmé envers la vie moderne. C'est une série de métaphores qui s'inspirent du voyage et des moyens de transport. S'il s'arrête de temps en temps pour décrire les voitures, Mallarmé accorde un intérêt beaucoup plus remarquable aux chemins de fer. Les métaphores qui s'occupent de trains, de tunnels, de gares, sont plus nombreuses que celles qui se servent des mots plus généraux de « chemin » et de « route ». Inévitablement, on pense à l'emplacement de l'appartement de Mallarmé. C'était rue de Rome, à côté de la gare Saint-Lazare, chaque chambre vibrant par le passage continu des trains.

Citons trois exemples de ces figures de voyage : le premier rappelle les voitures à cheval, le deuxième décrit un train marchant à toute allure à travers la campagne, le troisième donne une image très complète de l'entrée d'un train dans la gare. Qu'importe si ce dernier est franchement allégorique :

'La fête de ...' nomma l'enfant *voiturée* dans mes distractions, la voix claire d'aucun ennui;

(*Déclaration foraine*, d. 28.)

Fuir ce monde ? on en est ; pour la nature ? comme on la traverse à toute vapeur, dans sa réalité extérieure, avec ses paysages, ses lieux, pour arriver autre part : moderne image de son insuffisance pour nous.

(*Chronicle de Paris*, D. M., 6 septembre.)

Exterieurement, comme le cri de l'étendue, le voyageur perçoit la *détresse du sifflet*. 'Sans doute' il se convainc : 'on traverse un *tunnel* — l'époque — celui, long le dernier, rampant sous la cité avant la gare toute puissante du virginal palais central, qui couronne'. Le *souterrain* durera, ô impatient, ton recueil-

lement à préparer l'édifice de haut verre essuyé d'un vol de la Justice.

(Action, d. 259.)

Le sixième grand thème parmi les métaphores mallarméennes est celui de la religion. C'est un sujet à peine développé, puisque Mallarmé n'était pas de nature religieuse. Ni athée, ni païen, il reste indifférent, ne croyant pas fermement à l'existence de Dieu, trouvant dans les offices de l'Église un intérêt surtout esthétique. A côté des métaphores inspirées des doctrines chrétiennes et des cérémonies catholiques, se trouvent des séries tirées de l'idée de la mort, du cimetière, même des rites païens. Ces dernières sont assez fréquentes, et d'un pittoresque bien soutenu. Il imagine un temple, une crypte, des prêtresses devant les flammes, gardant le voile de la déesse. Sans doute, ce mysticisme avait pour lui les mêmes attrait que les thèmes d'alchimie et de magie :

je ne désigne pas de traiter avec sommaire envahissement le culte que, peut-être, confisquons-nous au nom d'études et de la rêverie, passons une concurrence de prêtresses avisées ;

(Morisot, d. 131.)

Au contraire, en mes Notes d'abord, nous sommes aux grisailles et vous n'aviez, prêtresse d'une crypte froide, pas à mettre la main sur une des fioles avisées qui se parent en naissant, une fois pour toutes par économie, de la poussière de leur éternité.

(Solennité, d. 223.)

Encore une fois, son intérêt pour les voiles est très marqué. Le mot revient à plusieurs reprises :

on assiste... à des bouleversements ; mais, hors de la place publique, à une inquiétude du voile dans le temple avec des plis significatifs et un peu sa déchirure.

(Crise, d. 236.)

L'idée du bûcher de sacrifice l'attire toujours. Il le compare à un coucher du soleil, à un livre dont il vient de couper les pages. Dans le premier exemple, ce sont les couleurs

vives, saignantes, brûlant là-bas au ras de l'horizon, qui lui suggèrent la métaphore. La figure y est double. D'abord il y a analogie entre la musique du concert et les splendeurs du coucher du soleil ; ensuite, entre le coucher du soleil et le bûcher de sacrifice :

à la musique... je reconnus, sans douter, l'arrière mais renaissante *flamme*, où se *sacrifièrent* les bosquets et les cieux ; là, en public, éventée par le manque du rêve qu'elle *consume*, pour en épandre les ténèbres comme plafond de temple.

(*Bucolique*, d. 331.)

Dans le deuxième, quelle vision extraordinaire ! Le coupe-papier, inséré dans le livre neuf, fait penser à un sacrifice placé sur l'autel :

Le repliement vierge du livre, encore, prête à un *sacrifice* dont *saigna* la tranche rouge des anciens tomes ; l'introduction d'une *arme*, ou coupe-papier, pour établir la prise de possession.

(*Livre*, d. 278.)

Pour les métaphores inspirées par la religion chrétienne, les figures sont plus intellectuelles, moins colorées. Elles se forment de mots abstraits, tirés du vocabulaire du christianisme et de l'Église, arrangés savamment, mais sans aucune prétention de créer une image frappante. Assez nombreuses, ces métaphores sont bien différenciées les unes des autres. Un grand nombre de sujets est employé mais sur chacun il y a très peu de métaphores — preuve du peu d'enthousiasme du poète :

Quel feuillage séché dans les cités sans soir
Votif pourra *bénir* comme elle se rasseoir
 Contre le marbre vainement de Baudelaire.

(*Tombeau*, p. 135.)

Le culte du vocable que le prosateur allait tant, et plus que personne, *solenniser* (et lequel n'est, en dehors de toute *doctrine*, que la *glorification* de l'intimité même de la race, en sa fleur, le parler) serra tout de suite un lien entre les quelques-uns et lui :

(*Villiers*, d. 72.)

D'autre part, quand il laisse de côté les théories de doctrine pour s'inspirer de l'intérieur de l'église, Mallarmé réussit à créer des figures plus concrètes, plus intéressantes, qui sont basées sur des analogies visuelles de forme et de couleur. Il compare le réfectoire d'Oxford à une cathédrale :

puis hanter au réfectoire *ample comme une cathédrale*, bâtie sur une inestimable cave :

(*Cloîtres*, d. 321.)

Il regarde monter la fumée bleue du tabac qui lui rappelle l'encens bleu de l'église :

*Eglise avec l'encens que toutes ces maisons
Sur les murs quand berceur d'une bleue éclaircie
Le tabac sans parler roule les oraisons,*

(*Aumône*, p. 46.)

Il voit les plantes qui se dressent, minces, comme des cierges :

Loin d'aucuns palmiers ou du *cierge*
Que l'aloës érige fin...

(v. c., 68.)

Les idées plus tristes l'appellent — les offices funéraires, les glas, les oraisons funèbres :

Prends ce sac, Mendiant ! tu ne le cajolas
Sénile nourrisson d'une tétine avare
Afin de pièce à pièce en *égoutter ton glas*.

(*Aumône*, p. 45.)

A vrai dire, Mallarmé fait voir un goût spécial pour tout ce qui est associé à la mort. Lugubrement, il s'occupe de spectres, de lindeuls, de cendres, de tombeaux et de cimetières, créant ainsi des métaphores presque aussi nombreuses que celles qui traitent de l'Église et de la Religion. D'ailleurs, ces figures suggèrent qu'il considère la mort comme fin de tout. Sauf pour le Livre, l'immortalité n'existe point. Il tend à ramener tout, même les choses les plus vivantes, aux termes finals de la mort. Ainsi, selon

lui, les Académiciens, les « Immortaux », ne sont que des spectres :

Que feront ici des vivants ; ils le sont peu, selon la légende
empreinte de rigueur, qui les compare aux *spectres* ?

(*Sauvegarde*, d. 361.)

L'antiquité s'associe à des cendres :

l'antiquité ranimée dans sa *cendre blanche*...

(*Modernes*, d. 201.)

Le nageur qui plonge dans l'eau s'y crée un tombeau :

c'est comme si dans l'onde j'innovais
Mille sépulcres pour y vierge disparaître.

(*Pitre châtié*, p. 20.)

La bibliothèque devient une vaste tombe :

Un texte, toute foule qu'il commande, indéniablement
retient un petit nombre d'amateurs, lisons haut, vulgarisons :
mais, au pis et durant des silences, étincellera, en la *docte sépulture*,
l'or des titres, confrontés à eux-mêmes, pour lumière —
entre ce résumé impersonnel de gloire et la majorité le connais-
sant par ouï-dire, une secrète, honorable communication se
rattache, qui suffit au bienfait. Personne n'en ignore mais ne
heurte à l'objection d'une porte dressée comme la *tombe*.

(*Sauvegarde*, d. 360.)

Même le cerveau du poète ressemble à un grand cime-
tière plein de ses rêves morts parce que irréalisables :

et plus las sept fois du pacte dur
De creuser par veillée une *fosse* nouvelle
Dans le terrain avare et froid de ma cervelle,
Fossoyeur sans pitié pour la stérilité,
— Que dire à cette Aurore, ô Rêves, visité
Par les roses, quand, peur de ses roses livides,
Le vaste cimetière unira les trous vides ?

(*Las de l'amer repos*, p. 34.)

La dernière catégorie des métaphores est fort caracté-
ristique de l'œuvre de Mallarmé. Celles-ci traitent de
l'absence. Elles ne forment que des images essentielle-

ment abstraites, issues d'un intellectualisme complet. Avec les comparaisons ordinaires, basées sur la vision, le son, le goût, elles créent un paradoxe saisissant. Toujours s'y trouvent des qualités de silence et d'abstraction. Rien de concret, rien de pittoresque, rien de sensoriel. Tout y est tourné dans un sens négatif, tout y est transformé en mots abstraits. On peut dire que le terme de similitude dans la formation de ces analogies est presque toujours une sensation d'absence. De cette façon, Mallarmé décrit sa conception particulière de l'art d'évocation et de suggestion. L'abondance de termes abstraits, le caractère général des descriptions s'y remarquent :

Je dis : une fleur ! et, hors de l'oubli où ma voix relègue
aucun contour, en tant que quelque chose d'autre que les calices
 sus, musicalement se lève, idée même et suave, l'*absente de tous*
bouquets.

(*Crise*, d. 251.)

Voici les arbres projetant leur ombre dans le jardin qui
 n'existe pas :

leur ombre étale de taciturnes miroirs en des plates-bandes
 d'absent jardin, au granit noir du bord enchâssant l'oubli, avec
 tout le futur.

(*Baudelaire*, d. 59.)

De temps en temps, l'accumulation de mots abstraits
 touche de tout près à une formation concrète. Voici une
 métaphore de tournure presque hugoléenne :

Vaste gouffre apporté dans l'amas de la brume
 Par l'irascible vent des mots qu'il n'a pas dits,
 Le néant à cet Homme aboli de jadis :
 'Souvenirs d'horizons, qu'est-ce, ô toi, que la Terre ?'

(*Toast*, p. 85.)

D'autre part, les phrases franchement négatives, les
 constructions paradoxales, contradictoires, se font voir.
 Le son des paroles énoncées se traduit par le silence :

Est morte

se détacha de la suspension fatidique plus inutilement en le
 vide de signification.

(*Démon*, d. 12.)

Un non-sens audacieux décrit le tombeau sans fleurs :

Que ce sépulcre à deux qui fera notre orgueil
Hélas ! du manque seul des lourds bouquets s'encombre.

(*Sonnet*, p. 48.)

Encore, les deux exemples suivants sont de petits chefs-d'œuvre d'abstraction pure. Une agglomération de mots abstraits, négatifs, qui s'accumulent — pour ne rien dire. Mallarmé s'approprie le droit même d'inventer des mots, tels « ptyx », tout imprégnés de suggestion, d'évocation, pour mieux faire valoir l'intellectualisme suprême de ses métaphores :

si
Délicieusement toi, Mary, que je songe
A quelque baume rare émané par mensonge
Sur aucun bouquetier de cristal obscurci.

(*O si chère...*, p. 100.)

nul ptyx,
Aboli bibelot d'inanité sonore...

(*Ses purs ongles...*, p. 128.)

Avec ce thème de l'absence se termine le résumé des sujets employés par Mallarmé dans la formation de ses figures de rhétorique. Cette dernière catégorie, foncièrement cérébrale, tout en étant le moins fréquemment utilisée, témoigne de la tournure d'esprit la plus habituelle à Mallarmé. Mais chacun des sept thèmes montre bien les aspects, variés du travail de cet auteur. La nature, l'intérieur, les arts et les sciences, la vie moderne, la religion, l'absence — il s'intéresse à tout, il introduit tout dans ses œuvres. Il n'hésite jamais à mettre ensemble les notions les plus opposées, les objets les plus divers, afin de créer des métaphores inattendues, originales, puissantes. Il savait prendre tout ce qu'il y a dans le monde réel, dans le domaine des idées, pour le transformer, le transfigurer en essence sublime, digne de sa pensée absolue.

CHAPITRE IV

LES FORMES DES MÉTAPHORES MALLARMÉENNES

Un autre aspect des figures mallarméennes est révélé par l'étude des constructions employées par l'écrivain dans la formation de ses métaphores. Voilà qui est vraiment une analyse de langue ; mais, en dehors de la question du style pur et simple, la manière dont travaille l'esprit de Mallarmé s'y trouve présentée d'une façon frappante. Les formes qu'il préfère, les constructions qu'il estime les plus aptes à faire valoir ses analogies, se décèlent. Toujours, même dans les formes les plus traditionnelles, perce une tournure originale.

Or, Mallarmé cultive son style délibérément pour mieux faire ressortir ces intérêts nouveaux. Son originalité réside dans la coupe excentrique des phrases et dans le choix extraordinaire des mots. Pour la plupart, les formes mallarméennes ne sont que des adaptations, renouvelées, des constructions familières. Mais toute une série met en relief des éléments neufs, provenant justement de cet emploi habile du vocabulaire. Nécessairement une connaissance approfondie de toutes les subtilités de la langue française est obligatoire, ce que Mallarmé possède à un degré exceptionnel. Il travaille en artiste, en joaillier même. Il s'arrête à chaque mot, pour le placer à son plus grand avantage ; il soigne les moindres détails de chaque phrase. Calmement, il dispose les phrases en combinaisons inédites, il en tire des harmonies audacieuses et magiques. Il se sert des comparaisons, des métonymies ; il comprime des analogies entières dans un seul verbe ou dans un seul adjectif ; il sépare les adjectifs des substantifs, y signalant des corres-

pondances subtiles. Rien ne le gêne ; tout lui est possible.

La métaphore maxima, forme la plus condensée des constructions métaphoriques, n'est employée que rarement par Mallarmé. Pour lui, elle est trop rigide, trop formelle. Cet accouplement forcé de deux substantifs ne lui plaît point ; la correspondance des idées y est trop mise en relief, la juxtaposition trop dure. Dans toute son œuvre, il n'en existe guère que deux ou trois exemples :

Me voici, oubliant l'amertume feuille-morte, de retour et prêt à noter...

(*Hamlet*, d. 164.)

Toute la vétusté presque couleur encens
Comme furtive d'elle et visible je sens
Que se devêt pli selon pli la pierre veuve...

(*Remémoration*, p. 102.)

Il aime juxtaposer hardiment les idées, oui, mais d'une façon moins évidente, plus subtile. Il ne veut jamais imposer sa pensée à ses lecteurs, désirant leur laisser toute liberté pour deviner ou interpréter l'analogie.

Il préfère employer une forme à première vue plus facile — l'apposition. Cette construction, qui donne une impression contraire à celle de la condensation, permet à Mallarmé de créer des juxtapositions brusques en même temps que nuancées. Les deux mots se présentent côte à côte garantis par la virgule d'une collision trop fatale. Ils ne sont pas posés exactement sur le même plan. Grâce à cet emploi, Mallarmé peut créer des figures supplémentaires par la mise en apposition d'un seul mot, d'une seule phrase. Ces deux exemples donnent des images brèves, serrées :

excepté l'affiche, lapidaire, envahissant le journal...

(*Musique et lettres*, 72.)

Celle qui sous le ciel si vite
Atteint une exacte hauteur,
Fleurit, svelte lys et n'évite
Qu'à son pied reste le tuteur.

(v. c., 89.)

Ceux-ci, mieux développés, laissent entrevoir des possi-

bilités plus larges. Souvent la phrase en apposition est placée à la fin de l'image pour mettre au point la comparaison :

une soirée de notre existence perdue en cet antre de carton
et de toile peinte, ou du génie : un *Théâtre*.

(*Chronicle de Paris*, D. M., 6 septembre.)

Au seul souci de voyager
Outre une Inde splendide et trouble
— Ce salut soit le messager
Du temps, *cap que ta poupe double*.

(*Au seul souci*, p. 144.)

Ou encore, elle est introduite au commencement du développement métaphorique, de façon à amener, d'elle-même, l'image. Ici, la figure soutenue de la magie est née des deux mots intercalés :

Le vers, *trait incantatoire* ! et, on ne dénierait au cercle que
perpétuellement ferme, ouvre la rime une similitude avec les
ronds, parmi l'herbe, de la fée ou du magicien.

(*Magie*, d. 326.)

D'autre part, l'apposition peut être une simple description. Elle est présentée pour elle-même, sans servir de mise au point, sans entraîner d'autres figures secondaires. Jetée au hasard dans le développement de la figure principale, elle ajoute des détails intéressants, variés :

N'allez pas, je le dis en vers,
Eva, *rose qu'on ne cueille*
Regarder la vie à travers
La fumée âcre du Bird'seye.

(v. c., 128.)

Enfin, elle peut être employée comme invocation pour mettre en valeur ou pour élaborer les mots principaux de chaque figure. Dans le premier exemple, une phrase d'un vers sert à souligner l'idée du chant magique de l'oiseau ; dans le deuxième, une phrase courte, intercalée au second vers du poème, décrit et précise la personne inconnue, ce « toi » à qui parle le poète :

*Voix étrangère au bosquet
Ou par nul écho suivie,
L'oiseau qu'on n'ouït jamais
Une autre fois en la vie.*

(*Petit air* II, p. 116.)

*Sur les bois oubliés quand passe l'hiver sombre
Tu te plains, ô captif solitaire du seuil...*

(*Sonnet*, p. 48.)

Chez Mallarmé l'antithèse n'existe guère. Ainsi que la métaphore maxima, le poète semble l'estimer trop rigide pour enregistrer sa pensée ailée. En général, il n'aime pas une structure trop balancée, trop formelle. Fort artificielle, cette construction indique une pensée lente, posée, tandis que les figures mallarméennes se caractérisent toujours par la vitesse et la fraîcheur.

Cependant, le paradoxe est assez fréquent dans l'œuvre de Mallarmé. Ce procédé se révèle chargé de suggestion et d'évocation grâce au choc subit des idées et des mots. Aussi résulte-il d'un excès de condensation verbale et de superposition de pensées variées. Dans l'exemple suivant, deux paradoxes se suivent. Le mot « immatériel » s'y contredit par « opprime », celui de « nubiles » par « mûri ». Il suffit de ne pas parler de la figure mixte où les plis de deuil opprime un astre mûr :

*Cet immatériel deuil opprime de maints
Nubiles plis l'astre mûri des lendemains
Dont un scintillement argentera la foule.*

(*Tombeau*, p. 136.)

Une phrase plus simple se présente. Mais, en dépit du non-sens logique de sa construction, elle exprime pleinement la pensée complexe de l'auteur :

*Ce lac dur oublié que hante sous le givre
Le transparent glacier des vols qui n'ont pas fui !*

(*Le vierge...*, p. 124.)

Le plus souvent, le paradoxe dépend d'un seul mot bien placé :

tant le savoir de l'écrivain brille en cette production de *verte* maturité ;

(*Modernes*, d. 197.)

et le seul vent

Hors des deux tuyaux prompt à s'exhaler avant

Qu'il disperse le son dans une pluie *aride*,

(*Après-midi d'un faune*, p. 74.)

Les mots sont disposés en combinaisons curieuses, les idées en contradiction piquante. Par la curiosité même, nous sommes conduits à chercher ce qui se cache derrière ces agencements paradoxaux, et à justifier les phrases du poète. Une fois les formes extérieures pénétrées, l'idée se révèle simple et claire. Seule la figuration pittoresque a été conçue d'une façon compliquée, contradictoire, mais douée d'une puissance remarquable d'évocation et de rêverie.

Mallarmé emploie assez souvent la périphrase : circonlocution simple, synecdoche, métonymie, elles offrent les moyens d'avantager les phrases d'une force évocatoire. Dans la forme la plus ordinaire de la périphrase, Mallarmé travaille à remplacer des mots généraux par des détails plus pittoresques, plus suggestifs. Par le latinisme ¹ « hyacinthe », au lieu du terme banal de « ciel », il sait évoquer l'air bleu foncé de la Grèce. C'est un substantif plein de couleur et de force, suggérant à la fois la beauté des fleurs et la richesse des parfums :

Une ruine, par mille écumes bénie

Sous l'*hyacinthe*, au loin, de ses jours triomphaux...

(*Mes bouquins*..., p. 158.)

Et pour éviter la phrase « toute la journée », Mallarmé se sert d'une périphrase imagée, « de matines jusqu'à laudes ». Cette expression amène le mot « couvent » qui continue la figure :

Si l'on baille ainsi souvent

De matines jusqu'à laudes

C'est que dans notre couvent

Se trouvent peu de Grosclaudes.

(v. c., 124.)

1. Peut-être le mot est-il employé pour l'harmonie seule.

Ce dernier exemple prédit l'emploi mallarméen de la périphrase. Mallarmé aime bien sourire, taquiner, et, par cette forme légère de circonlocution, il indique les aspects drôles, les présente rapidement, sans trop y insister. Le procédé est analogue à celui des exemples précédents : une phrase détaillée remplace une série de mots abstraits. Ainsi, il écrit à une dame à l'occasion de son anniversaire :

*L'an a changé de chemise
Ainsi dans un geste fier
Méry garde la main mise
Sur tous ses trésors d'hier.*

(v. c., 90.)

Au sujet d'une édition de Ronsard, reliée en rouge, il demande,

*Quand au dining car dîne Alice
Qu'elle penche son front tête
Sur ce petit livre vêtu
Tout de rouge cardinalice.*

(v. c., 135.)

Cependant, procédé contraire, Mallarmé remplace les mots concrets aux détails trop précis, par une périphrase vague, ambiguë. Les phrases se montrent sans couleur, sans pittoresque, importantes surtout au point de vue de la coupe de la phrase. Trois mots dans une circonlocution assez banale, créée ostensiblement pour ennoblir le style, indiquent le sujet, la mort :

*Afin que le matin de son repos altier,
Quand la mort ancienne est comme pour Gautier
De n'ouvrir pas les yeux sacrés et de se taire...*

(*Toast*, p. 86.)

Une tournure plus originale se trouve dans cette description d'une fête champêtre. Il faut, cependant, remarquer la série de mots abstraits, sans aucun détail concret, se terminant dans la figure métonymique :

*mu par le caractère frénal d'exception à la misère quotidienne
qu'un pré, quand l'institue le mot mystérieux de fête, tient des
souffiers nombreux y piétinant...*

(*Déclaration foraine*, d. 29.)

Les traces de préciosité se font encore voir dans cette vision impressionniste d'un rideau de dentelles blanches. Ce sont les dessins fins des dentelles qu'il met en relief :

Cet unanime blanc conflit
D'une guirlande avec la même,
Enfui contre la vitre blême...

(*Une dentelle*, p. 150.)

Dans la synecdoche, liée de tout près à la personnification, Mallarmé se sert en général de métaphores tirées de l'anatomie humaine. Pour construire ces figures, il a recours aux mots concrets qui ont toujours un sens général, omettant ainsi tout détail trop précis. Nécessairement, chaque figure est appuyée par des valeurs symboliques :

Autre que ce doux rien par leur lèvre ébruité,
Le baiser, qui tout bas des perfides assure,
Mon sein, vierge de preuve, atteste une morsure
Mystérieuse, due à quelque auguste dent ;

(*Après-midi d'un faune*, p. 75.)

D'une tournure plus curieuse, cette figure-ci décrit le geste d'une jeune fille qui choisit un livre avant de partir en villégiature. Mallarmé s'attache à un seul détail — sa main gantée — qu'il met en relief hardi :

et l'édition en plein air crève ses ballots vers la main pour le lointain gantée, de l'acheteuse prompte à choisir une brochure, afin de la placer entre ses yeux et la mer.

(*Étalages*, d. 265.)

Encore une fois, un détail d'observation se remarque. En sortant de la gare à Fontainebleau, Mallarmé remet son billet à l'agent qui l'attend. Il ne voit pas du tout l'homme, faisant attention tout simplement à son uniforme et à son attitude :

Un uniforme inattentif m'invitant vers quelque barrière, je remets sans mot dire, au lieu du suborneur métal, mon billet

(*Gloire*, d. 45.)

Enfin, preuve, d'une forme de synecdoche aux détails

pittoresques, les mots dans l'exemple suivant, « écumes originelles », donnent une tournure nouvelle au vieux thème de la mer :

Choit
la plume
rythmique suspens du sinistre
s'ensevelir
aux *écumes originelles*
naguère d'où sursauta son délire jusqu'à une cime
flétrie
par la neutralité identique du gouffre...
(Coup de dés, 9.)

De la métonymie, Mallarmé tire des effets aussi originaux. Il semble même que cette forme lui donne plus de liberté que la synecdoche pour faire des rapprochements variés. De temps en temps, la figure, en dépit des mots concrets qu'il emploie, reste vague, abstraite :

Le bâton directeur attend pour un signal.
(*Plaisir*, d. 295.)

songer ainsi, c'est à se faire rappeler par un trait de flûte le ridicule de son état visionnaire quant au contemporain banal qu'il faut, après tout, représenter, par condescendance pour *le fauteuil d'Opéra*.

(Ballets, d. 175.)

Mais, en général, l'image se définit pittoresque. La blancheur, la délicatesse des plumes du cygne fait penser à la neige étincelante :

Le cygne, secouant *sa neige*, disparaît, la vierge reste frappée au cœur.

(*Nala*, c. i., 70.)

Puis, par un raccourci hardi, dans cet exemple ci-dessous, la matière composant la flûte est transposée de façon qu'elle sert à caractériser la musique même de l'instrument :

Mademoiselle qui voulûtes
Oùr se révéler un peu
Le bois de mes diverses flûtes...

(*Feuilletts*, p. 96.)

Souvent la comparaison sous-entendue est assez bien développée, donnant à la figure une allure symbolique très marquée. Le deuxième terme d'une première correspondance, dont le développement a été complètement supprimé, est introduit comme deuxième terme de la métonymie. Ainsi, dans la citation suivante, le chant du rossignol est comparé à une perle fine. Puis ce terme de « perle » est juxtaposé à celui de « jeter », créant la figure principale. Le mot « chant » n'y paraît point :

Un rossignol aux bosquets miens
 Jette sa folle et même *perle*
 Il prélude et je me souviens
 De Mademoiselle Diéterle.

(v. c., 114.)

Le même procédé de deux images fondues en une seule se fait voir dans l'exemple suivant. Ici, cependant, la comparaison sous-entendue de la lumière gaie de la lampe avec la fête de la Pentecôte a été amenée par l'emploi de l'adjectif « juive » au commencement de la phrase :

la lampe juive de Hollande pour le gaz, cet objet, six lampes de flamme groupées par le métal, suspend une gaie Pentecôte : non, une étoile, car véritablement toute impression judaïque et rituelle a disparu.

(*Carnet d'or*, D M., 20 septembre.)

Souvent, dans les œuvres de Mallarmé, une seule phrase, un seul vers, nous choque et nous attire par sa construction curieuse. Inversion, transposition d'idées, hypallage. C'est une formation précieuse, artificielle, destinée à éveiller l'attention du lecteur. Elle influe sur les verbes, les adjectifs, les substantifs, sur la structure entière de la phrase. En général, les deux idées dont les termes sont transposés se montrent toutes deux énoncées dans la même phrase. Ici, le changement se fait entre les naïades et la fontaine. Le verbe « ondoie », descriptif de l'eau, est associé aux jeunes nymphes étendues près des sources, tandis que le substantif « blancheur », pouvant s'appliquer également à la couleur de l'eau et à celle des

corps féminins, s'attache essentiellement au mot « corps » :

quand, sur l'or glauque de lointaines
Verdures dédiant leur vigne à des fontaines,
Ondoie une blancheur animale au repos :

(*Après-midi d'un faune*, p. 75.)

Une forme analogue se trouve dans l'exemple suivant qui décrit la lumière jaune des rayons du soleil reflétés dans l'eau. Le croisement a lieu entre le « soleil jaune » et le « long rayon » :

Se traîner le *soleil jaune* d'un *long rayon*.

(*Soupir*, p. 24.)

L'hypallage peut être formé par l'introduction d'un troisième élément, suggéré par une des deux idées principales. Ainsi, le participe « balançant » ne s'applique ni à « steamer » ni à « mât » , quoiqu'il soit évoqué par chacun de ces deux mots. En réalité c'est la houle qui balance le steamer, et non pas le bateau qui balance sa mât :

Steamer *balançant* ta mât,
Lève l'ancre pour une exotique nature !

(*Brise marine*, p. 43.)

Et dans l'exemple suivant, le verbe associé à « cloche » est appelé plutôt par l'idée de la « voix claire » :

“ Cependant que la cloche *éveille* sa voix claire... ”

(*Sonneur*, p. 36.)

Finalement, une transposition très intéressante, créée par l'association d'idées, se fait voir dans l'exemple suivant. C'est l'œil qui « erre », et qui, par sa couleur bleue, rappelle le ciel, tandis que le mot « angélique » attaché au mot « œil » se lie vraiment à celui de « ciel » :

“ Et vers le *ciel errant* de ton œil angélique... ”

(*Soupir*, p. 24.)

Le zeugma est une autre forme préférée de Mallarmé.

Capable de supporter une concentration extrême puisque les deux substantifs sont attachés à un seul verbe, le zeugma fait valoir le choc de notions opposées. L'abstrait s'y trouve mélangé au concret, le pittoresque au symbolique, sans que les différences soient aperçues par l'auteur. Et presque toujours d'autres formes s'y associent — la métonymie, la synecdoche, la personnification, secondant par leur puissance concentrée la force de la pensée primitive. Dans la petite image suivante, le cygne essaie de se débarrasser de cette « blanche agonie », la neige, qui le couvre et le retient, l'empêchant de prendre son vol vers des pays moins tristes. Le verbe « secouera » s'attache logiquement aux mots seuls « blanche agonie », qui décrivent une chose tangible. Mais il aide également à exprimer l'émotion intangible de l'« horreur du sol ». Le même verbe sert à rapprocher deux notions appartenant à deux régions opposées :

Tout son col *secouera* cette blanche agonie
Par l'espace infligée à l'oiseau qui le nie,
Mais non l'horreur du sol où le plumage est pris...

(*Le vierge...*, p. 125.)

Ici, les couleurs vives du soleil couchant ressemblent, aux yeux de Mallarmé, à un grand fleuve où déteignent des lambeaux de pourpre. Les rayons du soleil et l'eau du fleuve deviennent tellement entremêlés dans l'esprit du poète que ces lambeaux trempent à la fois dans l'eau et dans la lumière :

les lambeaux de la pourpre usée des couchants déteignent dans une rivière dormant à l'horizon submergé de rayons et d'eau.

(*Phénomène futur*, d. 5.)

Il arrive que Mallarmé crée des figures franchement baroques. Dans l'adaptation de l'ancienne métaphore du fil de la vie coupé par les ciseaux des Parques, le poète suggère que c'est le Sort qui tranche d'un même coup le pied et la vie de Rimbaud :

Le Sort, avertissement à l'homme du rôle accompli, sans

doute afin qu'il ne vacille pas en trop de perplexité, trancha ce pied qui se posait sur le sol natal..."

(*Rimbaud*, d. 91.)

Laissant à part ces formes complexes, traditionnelles, arrêtons-nous un moment pour considérer des métaphores très simples mais fort puissantes. Elles dérivent de la considération des possibilités métaphoriques des mots individuels. Par l'emploi d'un seul verbe, par l'introduction d'un seul adjectif, par l'association inédite de deux substantifs, Mallarmé façonne des figures nouvelles, saisissantes. La construction de chaque comparaison est d'une simplicité étonnante, toutes les qualités métaphoriques y étant concentrées dans un seul mot bien choisi, bien placé. Mais si peu complexes qu'elles semblent, ces correspondances sont difficiles à former. Elles ne s'appuient jamais sur les images pittoresques, ni sur les figures bien développées. Dans chaque métaphore, le mot principal doit exister indépendamment, sans aide appréciable, pour créer et pour diriger la figure.

Mallarmé a su bien réussir ce genre de métaphore, qui est, en somme, celui où les premiers termes de l'analogie ont été supprimés. Par sa maîtrise verbale, il tire du mot important le maximum de sa puissance. Très nombreuses, ces figures jouent un rôle considérable dans l'œuvre mallarméenne.

De toutes ces métaphores, celles dirigées par le verbe sont probablement les plus puissantes en suggestion et rêverie. Elles sont aussi parmi les figures les plus condensées. Dans le verbe, qui possède à ses yeux un grand intérêt, Mallarmé sait comprimer des notions, des sentiments, des réflexions, faisant penser, dégageant des images, mettant en relief des détails pittoresques. Déjà, dans le zeugma, nous avons vu le verbe qui s'appropriait une valeur très marquée, en servant de trait d'union entre deux idées dissemblables. Dans les autres formes, il devient d'une importance capitale, créant des figures frappantes et variées.

Le plus souvent, le verbe arrive inattendu, saisissant

par son incongruité même. Il ne s'accorde jamais avec le sens ordinaire des phrases. Abstrait, avec des associations très peu concrètes, il attire sur lui l'attention, formant, à lui tout seul, la métaphore. Le fait d'être posé, sans accessoires, au point culminant de la phrase, lui enlève tout soupçon de banalité pour lui inculquer une vie nouvelle :

car le chef-d'œuvre est funeste, il joue, après invitations, sombrement à s'esclaffer pour que du ridicule *fulmine* au perlage des capotes chimériques en train d'assentiment.

(*Cour*, d. 356.)

La stupéfaction, aiguë autrement que l'ennui et laquelle *tord* les bouches sans même que le bâillement émane...

(*Feuillets*, d. 213.)

Pelléas et Mélisande sur une scène *exhale*, de feuillets, le délice.

(*Ibid.*, d. 220.)

Loi, exclusive de tout art traditionnel, non ! elle *dicta* le théâtre classique à l'éloquent débat ininterrompu.

(*Modernes*, d. 203.)

Lettre *vole* jusqu'où
Brille le numéro cinquante
Rue, ô délices, de Moscou !

(v. c., 23.)

Bien placé dans la syntaxe, le verbe peut transformer une figure ordinaire en petite pointe délicate :

Plombières.
Le docteur Leclère
Va nous rendre quitte de maux
Méry dont le sourire *éclaire*
Ses établissements thermaux.

(v. c., 28.)

D'autres verbes, également abstraits, souvent employés dans le langage courant, sont dotés d'une longue série de significations, allusions et associations. De ces verbes Mallarmé sait très bien jouer. Il arrange savamment la phrase encadrant le verbe choisi afin de faire ressortir

d'un agencement imprévu des idées nouvelles aussi bien que des souvenirs traditionnels. Ces mots, si abstraits, évoquent de petites images, font voir des scènes pittoresques. La clarté vive de la grande étoile est décrite par l'emploi habile du mot « brûler » :

sais-tu pas un pays
Où le sinistre ciel ait les regards haïs
De Vénus qui, le soir, *brûle* dans le feuillage ;

(*Hérodiane*, p. 66.)

Les rayons de la lune passent à travers le squelette, légers, blancs, insaisissables, comme des flocons de neige :

Vexés ne vont-ils pas provoquer le pervers,
Leur rapière grinçant suit le rayon de lune
Qui *neige* en sa carcasse et qui passe au travers.

(*Le guignon*, p. 14.)

L'apparition subite de la danseuse est dépeinte par un seul verbe, terme d'orage, mis en juxtaposition hardie avec « tutu », significatif de toute la grâce, la délicatesse de la danse :

“ *Foudroyer* avec le tutu... ”

(*Billet à Whistler*, p. 111.)

Dans une autre série du même genre, le verbe possède un certain pittoresque, se soutient par l'image qui se cache derrière lui. Le mot « broder », par les associations concrètes qui s'y tiennent, dessine les lignes ondulantes tracées par l'écume blanche sur la mer :

pour trouver là, une nouveauté de regard habile à goûter le paradoxe de toilettes ingénues et savantes, que l'Océan, au bas, *brode* de son écume ? ”

(*Chronicle de Paris*, D. M., 6 septembre.)

Les cloches lugubres du glas funèbre font penser aux pièces de monnaie dépensées péniblement par les avares. Les pièces tombent lentement, comme des notes sombres, comme des gouttes lourdes de pluie :

Prends ce sac, Mendiant ! tu ne le cajolas
Sénile nourrisson d'une tétine avare
Afin de pièce à pièce en *égoutter* ton glas.

(*Aumône*, p. 45.)

Et voici qu'un verbe ordinaire précise d'une façon inattendue cette description symbolique de la mer écumeuse, avec des plumes blanches volant au vent :

cette blancheur rigide
dérisoire
 en opposition au ciel
trop
 pour ne pas marquer
 exigüment
 quiconque
 prince amer de l'écueil
 s'encoiffe comme de l'héroïque...

(*Coup de dés*, 7.)

Parfois les verbes sont amenés par d'autres mots qui les précèdent et qui évoquent d'une manière indécise l'image centrale. En ce cas, le verbe renforce l'image, la met au point. L'intérêt grandit toujours jusqu'au moment de se concentrer et de se révéler entièrement dans le mot dominant, le verbe. Dans ce quatrain, le seul mot important est « rougeoyer ». Il a été introduit par celui de « militaire » qui prépare l'image sans cependant la préciser :

Ce me va hormis l'y taire
Que je sente du foyer
Un pantalon *militaire*
A ma jambe *rougeoyer*...

(*Petit air guerrier*, p. 118.)

Encore, dans les vers suivants, le verbe « bénir » a été sollicité par l'adjectif « votif ». Tous deux aident à faire ressortir l'image du feuillage séché qui se remue lentement, suggérant des mains bénisseuses :

Quel feuillage séché dans les cités sans soir
Votif pourra *bénir* comme elle se rasseoir
Contre le marbre vainement de Baudelaire.

(*Tombeau*, p. 135.)

D'autre part, le procédé contraire peut exister. Le verbe, toujours tout puissant, fait vivre une petite image que le poète se plaît à développer en figure plus complète. Mallarmé, qui part en vacances, veut prendre avec lui les poèmes de Mistral. Il lui semble que la richesse et la chaleur de ces poésies vont « incendier » les bois du Nord — les « incendier » par l'or des vers. A cette couleur dorée, il associe le bourdonnement du Midi, de ses abeilles et de ses cigales. Petite image charmante, à la fois visuelle et auditive, dérivée entièrement du verbe :

je vous aime et vous emporte pour un mois que je vais passer
dans les sapins, afin d'incendier ces noirs solitudes de l'or bour-
donnant de vos vers, plus abeilles que cigales encore.

(*A Mistral*, août 1867 : M. F., p. 404.)

La même forme se présente dans la phrase suivante où les mots explicatifs « au feu des soupirs » sont appelés par le verbe « se desséchaient ». Ces mots-ci servent à seconder la force du verbe, à élaborer l'image :

Deux lèvres pâles se desséchaient au feu des soupirs.

(*Portrait enchanté*, c. i., 4.)

Les épithètes, en particulier les adjectifs, possèdent chez Mallarmé une importance très marquée. Elles font voir une certaine puissance qui les rend capables de créer à elles seules des métaphores. Contrairement aux emplois usuels des épithètes, ces mots n'apportent pas une qualité descriptive du substantif. Plutôt, ils le modifient profondément, jusqu'au point d'en changer la signification. Tantôt les épithètes restent surtout pittoresques, accentuant l'image qu'elles désignent ; tantôt elles gardent des qualités purement abstraites, faisant penser, réfléchir. Elles sont toujours dotées de significations symboliques profondes. Moyen très efficace de condensation, chacune d'elles résume toute une proposition détaillée. Juxtaposant d'une façon brusque et audacieuse les idées les plus variées, elles montrent la manière de présenter simultanément toutes les impressions ressenties, même les plus diverses, les plus contradictoires.

D'abord la forme purement pittoresque. Assez concrètes, ces épithètes ajoutent des détails inattendus, façonnant de petites images colorées. Il est à remarquer, cependant, que ces adjectifs ne sont jamais d'un pittoresque extrêmement vif. Mallarmé désire toujours laisser un peu de vague. Il compare une robe à ce bleu du ciel qui entoure de temps en temps certains nuages. L'image y est formulée par l'adjectif qui qualifie les nuages :

ce bleu si pâle, à reflets d'opale qui enguirlande quelquefois les nuages *argentés*.

(*Gazette de la fashion*, D. M., 1^{er} novembre.)

Dans l'exemple suivant, la figure est désignée par le participe passé, descriptif de Jean Lorrain qui a subi l'influence de Tennyson. Le mot rappelle un thème favori de Mallarmé — les bijoux :

Jean Lorrain... lui, souvent, me sembla, en ses poésies, où revinrent, avant nulle part, Mélusine et des princesses fées, *diamanté* d'influence tennysonnienne mais spontanément. "

(*Tennyson*, d. 112.)

Un adjectif de couleur, hardi, paradoxal, introduit l'image que Mallarmé précise en ajoutant des détails secondaires et auxiliaires. C'est le mot « noire », qualificatif de l'aube, qui déclenche la figure. Les autres phrases ne servent qu'à la continuer et à la développer :

Noire, à l'aile saignante et pâle, déplumée,
Par le verre brûlé d'aromates et d'or,
Par les carreaux glacés, hélas ! mornes encor,
L'aurore se jeta sur la lampe angélique...

(*Don du poème*, p. 50.)

Une autre forme du même genre, moins pittoresque, est créée par les adjectifs plus abstraits. Grâce aux associations tantôt concrètes, tantôt vagues accordées à ces mots, ils engendrent des figures évocatrices, nous laissant la liberté de les compléter à notre guise. Parfois les épithètes viennent seules :

changer mille souvenirs anciens en d'*étincelantes* pages !

(*Beckford*, d. 102.)

Parfois elles entraînent avec elles des phrases explicatives qui les précisent en soulignant leur valeur symbolique :

Si crûment — qu'en place du labyrinthe *illuminé* par des fleurs...

(*Lettres*, d. 286.)

Vous n'êtes qu'un orgueil menti par les ténèbres
Aux yeux du solitaire *ébloui* de sa foi.

(*Quand l'ombre...*, p. 122.)

Ce sont presque toujours des épithètes associées à la lumière.

Une autre série de ces métaphores d'épithètes ne garde qu'un pittoresque vague. Elles sont surtout intellectuelles, les adjectifs étant choisis uniquement pour leur valeur significative. L'image n'y est guère indiquée. Il faut considérer les figures plutôt froidement, les analyser pour justifier le choix du vocabulaire et les idées qu'elles provoquent. Mallarmé décrit un train qui arrive en gare. Les portières des wagons s'ouvrent ; les voyageurs descendent. Ces portières, battant au large, mises en mouvement par la foule, font penser vaguement à des rameaux oscillant dans le vent. Ce vent est à la fois celui de la nature qui ne connaît pas de différence ni de classe ni de race, et celui qui symbolise le peuple, égalitaire :

Ne divulgue pas du fait d'un aboi indifférent l'ombre ici insinuée dans mon esprit, aux portières des wagons battant sous un vent inspiré et égalitaire, les touristes omniprésents vomis.

(*Gloire*, d. 45.)

Quelquefois, si la valeur symbolique des adjectifs est très accentuée, les épithètes paraissent incompréhensibles, paradoxales. Dans l'exemple suivant, pourquoi des « plis nubiles » ? pourquoi « l'astre mûri des lendemains » ? Avant de trouver l'explication de ce contraste, de ce balancement d'adjectifs, il faut chercher dans le poème tout entier pour trouver les significations symboliques qui s'y cachent :

Cet immatériel deuil opprime de maints
Nubiles plis l'astre *mûri* des lendemains
 Dont un scintillement argentera la foule :

(*Tombeau*, p. 136.)

Souvent les épithètes possèdent une certaine force active. En ce cas, Mallarmé se sert des formes verbales, participes présents ou passés, pour signaler cet état présent et continu. La construction, du fait de sa tournure un peu inattendue, devient curieuse et saisissante. Elle touche de tout près à la personnification. Voici la mousse verte sur l'escalier :

tant de contentement pareil, chaque année *verdissant* l'escalier
 de pierres extérieur...

(*Conflit*, d. 47.)

Les livres alignés le long des murs d'une bibliothèque :

A Oxford... ainsi qu'à compiler, dans le fauteuil convenu,
 un des tomes *épaississant* sa muraille...

(*Cloîtres*, d. 321.)

Le crucifix accroché au mur :

Vers le grand crucifix *ennuyé* du mur vide...

(*Fenêtres*, p. 25.)

Quant à l'épithète transposée, Mallarmé l'emploie souvent dans ses figures. Elle l'aide à approfondir le sens de ses métaphores tout en l'assurant d'une concentration extrême. Voici un moyen idéal de présenter simultanément deux idées opposées, les superposant, les fondant ensemble. Une forme se résout caractérisée par des combinaisons excentriques. Les mots les plus hétéroclites sont rangés côte à côte de la façon la plus naturelle. D'ordinaire, les épithètes ainsi transposées sont concrètes, pittoresques, s'adaptant bien à leur position nouvelle. Dans la phrase suivante, ce sont les cheveux d'Hérodias qui sont blonds, non pas le « torrent », mot auquel l'adjectif est attribué par Mallarmé. L'épithète, insérée dans sa

place nouvelle, sert à bien dépeindre les eaux écumeuses et glacées du fleuve :

Le *blond* torrent de mes *cheveux* immaculés
Quand il baigne mon corps solitaire le glace
D'horreur... "

(*Hérodiade*, p. 56.)

L'adjectif « monumental », modifiant le mot « brouillard », s'attache en réalité au substantif « ville », mais s'emploie admirablement à suggérer l'épaisseur solide des brouillards de Londres :

Son *brouillard monumental* — il ne faudra le séparer de la ville, en esprit ;

(*Cloîtres*, d. 319.)

De même, une image originale, très pittoresque, résulte de la transposition de la phrase descriptive « d'émeraude ». Elle forme le lien entre les deux termes de la comparaison hardie des roseaux avec les cils :

Non loin de trois grands cils d'*émeraude*, roseaux.

(*Las de l'amer repos*, p. 35.)

Cependant, de temps en temps, se forme une figure paradoxale résultat d'un tel échange d'adjectifs descriptifs. Quand l'épithète ne s'accorde pas complètement avec le substantif nouveau, un agencement se crée, piquant. « L'or glauque » écrit Mallarmé, sans se soucier de la contradiction manifeste. Il a vu le soleil dardant ses rayons sur les verdure lointaines. Il pense à l'or du soleil, à ce vert glauque des champs où se cache l'eau des fontaines. Quoi de plus naturel, pour lui, que d'attribuer l'adjectif qualificatif des champs au substantif qui décrit les rayons du soleil ! Qu'importe le paradoxe : l'effet en est saisissant au possible :

quand, sur l'or glauque de lointaines
Verdures dédiant leur vigne à des fontaines,

(*Après-midi d'un faune*, p. 75.)

Une autre série du même genre se compose d'adjectifs plutôt abstraits, descriptifs pour la plupart de qualités humaines. Plus d'image, plus de couleur. La figure est surtout intellectuelle, nous captivant par la contradiction même des termes. Parfois aussi, une valeur symbolique s'accroche à l'épithète formant une métaphore plus profonde. Mallarmé pense à la clarté luisante d'une larme. Mais cet adjectif « lucide », tout en étant lié étroitement à « larme », caractérise l'esprit de la personne qui parle et analyse l'émotion d'horreur qu'elle ressent :

Mais le blason des deuils épars sur de vains murs
J'ai méprisé l'horreur *lucide* d'une larme...

(*Toast*, p. 84.)

L'adjectif « présomptueux », transposé du mot « tête », compose, avec le substantif « trésor », la petite figure suggérant fort bien la splendeur de la chevelure dorée, aussi bien que la fierté de la femme à qui elle appartient :

Excepté qu'un trésor *présomptueux* de tête
Verse...

(*Victorieusement jui...*, p. 126.)

Nécessairement, une division nette entre les deux formes d'épithètes transposées ne peut pas exister. Certaines phrases, tout en étant pittoresques, se transforment presque en valeurs abstraites. C'est le cas des mots « noirs vols », locution favorite de Mallarmé qui l'emploie souvent. Tantôt ils servent à mettre en relief une petite image colorée — un chapeau noir qui vole au vent :

Pas les rafales à propos
De rien comme occuper la rue
Sujette au *noir vol* de chapeaux;

(*Billet à Whistler*, p. 110.)

Tantôt ils soulignent des idées plutôt symbolistes. Ici, l'adjectif « noir » s'associe véritablement au mot « Blasphème » démontrant ainsi des qualités morales qui y sont indiquées :

Calme bloc ici-bas chu d'un désastre obscur
 Que ce granit du moins montre à jamais sa borne
 Aux noirs vols du Blasphème épars dans le futur.

(Tombeau, p. 133.)

La fréquence de l'épithète transposée est tout à fait remarquable chez Mallarmé. Souvent la tournure se montre dans plusieurs phrases consécutives. Dans le premier des exemples suivants, les adjectifs « lourde » et « fauve » s'attachent vraiment aux substantifs « pierres » et « lion », respectivement. Dans le deuxième, le mot « fauve » se relie avec « feuilles », tandis que le mot « froid » est suggéré par l'idée de l'eau du bassin au mois d'octobre :

tu m'as vue, ô nourrice d'hiver,
 Sous la lourde prison de pierres et de fer
 Où de mes vieux lions traînent les siècles fauves...

(Hérodiade, p. 56.)

Vers l'Azur attendri d'Octobre pâle et pur
 Qui mire aux grands bassins sa langueur infinie
 Et laisse, sur l'eau morte où la fauve agonie
 Des feuilles erre au vent et creuse un froid sillon
 Se traîner le soleil jaune d'un long rayon.

(Soupir, p. 24.)

Mallarmé réussit bien les images construites par l'union de deux substantifs, abstraits ou concrets, semblables ou dissemblables. Ces deux noms ne sont point posés en juxtaposition absolue sur le même plan, comme dans la métaphore maxima, mais séparés l'un de l'autre par une préposition, presque toujours « de ». Voilà les deux notions liées étroitement ensemble, mais séparées suffisamment pour donner à l'image composée une certaine liberté, un certain flou. L'association, tout en étant hardie, n'est jamais autoritaire. Cette forme, qui est une des formes préférées de Mallarmé, est née de l'incapacité du poète à distinguer entre l'abstrait et le concret. Grâce à sa vision symbolique du monde et de l'univers, ces deux manifestations si opposées ne font, à ses yeux, qu'une seule réalité. Il n'y voit point de différence. Il tend à vivifier le type

abstrait en lui ajoutant des qualités supplémentaires, symboliques, intellectuelles ou pittoresques. Il vise à rendre moins objectifs les termes concrets par l'emploi des mots généraux qui facilitent leur rapprochement des valeurs abstraites. Sans hésiter, il passe du domaine de la pensée à celui de l'émotion, du monde des visions à celui des sentiments. Une notion purement cérébrale, une image visuelle, un effet psychologique, se présentent en même temps.

Parmi ces métaphores, l'union de deux substantifs concrets est assez fréquente. L'originalité réside dans les combinaisons excentriques, dans l'étendue de l'imagination qui perçoit ces analogies. Une tasse blanche de Chine s'associe à la blancheur de la neige :

Sur ses tasses de neige à la lune ravie...

(*Las de l'amer repos...*, p. 35.)

La blancheur délicate d'un mouchoir rappelle celle d'un nuage :

Toutefois que l'âme même de ces fleurs (c'est-à-dire le parfum) faite pour leur survivre dans le nuage d'un mouchoir orné de dentelles...

(*Gazette de la fashion*, D. M., 20 septembre.)

La voix humaine fait penser à une pluie et à des fleurs, comparaison double dont les deux substantifs qualificatifs sont réunis sur le même plan :

La voix divine fusait encore, que chaque parole retomba en pluie de fleurs.

(*Nala*, c. i., 99.)

Ce sont des comparaisons comprimées où les deux termes sont mis côte à côte, presque sans intermédiaire. Des deux idées principales, une seule prédomine, l'autre ne s'y accrochant que pour la modifier et la transformer.

En contraste avec cette alliance de deux termes concrets, il y a des métaphores créées par l'association de deux substantifs purement abstraits. La même construction s'y fait

voir : deux substantifs liés ensemble par une préposition, dont un des deux reste subordonné à l'autre. Cette forme est peut-être plus intéressante que la précédente. Les termes abstraits sont dotés de signification symbolique ; la personnification y entre faisant vivre les notions intellectuelles. Il y a ainsi l'union de l'idée d'un tourbillon avec celle des réactions humaines — l'hilarité et l'horreur. La phrase se montre plutôt descriptive :

Comme si

Une insinuation simple
au silence...

dans quelque proche *tourbillon d'hilarité et d'horreur*
voltige autour du gouffre...

(*Coup de dés*, 6.)

Ensuite, l'impression du trouble mêlée à celle d'un rire. Voici la relation de cause et effet présentés tous deux à la fois :

Admirez le berger, dont la voix, heurtée à des rochers malins, jamais ne lui revient selon le *trouble d'un ricanement*.

(*Musique et lettres*, 40.)

Encore, l'association de la couleur pourpre avec la notion d'une puissance gouvernementale. En ce cas particulier, la séparation des deux termes crée un pléonasme qui reste, heureusement, toujours pittoresque :

Muet muet entre les ronds
Sylphe dans la *pourpre d'empire*...

(*Rondels*, II, p. 113.)

Une troisième forme est l'union du concret et de l'abstrait. Le procédé se modifie légèrement. Un mot concret est choisi (souvent un mot abstrait ayant des associations concrètes) pour façonner une figure pittoresque. Un terme abstrait est ajouté comme explication du premier, mais forme en même temps une petite image. Ainsi, Mallarmé souligne les éléments symboliques de son jardin de fruits en y introduisant les simples mots « du songe » :

Ces vils fruits ne sont que mensonge
Pour un œil ravi d'épier
Tout l'éclatant *jardin du songe*
Qui mûrit sur votre papier.

(v. c., 63.)

La nuit, sombre, noire, pesant sur le Maître du bateau,
semble pour Mallarmé un chapeau :

une toque de minuit...

(*Coup de dés*, 7.)

Supprimant le premier terme de la comparaison, il commence cette image des *vêpres* ; il y introduit le mot « Rêve », pour faire valoir la figure, pour l'expliquer ; puis il continue à développer l'image centrale :

Je donnerais les *vêpres magnifiques du Rêve* et leur or vierge
pour un quatrain, destiné à une tombe ou à un bonbon, qui fût
réussi.

(*A Coppée* : 20 avril 1868, R. D. M., p. 663.)

En somme, ce procédé-ci n'est qu'une forme élémentaire de la métaphore simple, expliquée. Il tend à introduire dans les métaphores symboliques des éléments allégoriques.

Une quatrième variation est la combinaison de l'abstrait et du concret d'une technique encore différente. La métaphore est composée par la dissociation d'une locution ordinaire. Imaginons d'abord que l'idée est exprimée par une phrase composée d'un substantif et d'un adjectif qualificatif. Un changement radical a lieu dans cette formule. L'adjectif est changé en substantif abstrait pour devenir le mot principal de la figure. Le substantif, avec lequel l'adjectif était lié primitivement, se subordonne au nom nouveau dont il se sépare par la préposition « de ». Il semble même que Mallarmé prend comme modèle l'expression courante : « une drôle d'allure ». Ici, c'est la disjonction de la phrase « des pages blanches » :

l'auteur... parfaitement pour l'instant se complaît, dans le
blanc des pages, à leur silence.

(*Tailhade*, d. 93.)

Ensuite, la séparation de « froid » de « crypte » :

Toujours, aussi près du Panthéon se prend-on à regretter qu'Hugo... habite un *froid de crypte*;

(Banville, d. 117.)

Encore, « rayonnant » de « jupe » :

La presque nudité, à part un *rayonnement bref de jupe*..

(Fonds, d. 184.)

Cette dissociation transforme en figure essentiellement abstraite, une association de mots originellement concrète. Si l'on peut bien envisager une page blanche, on ne peut guère se former une idée de ce phénomène caractérisé par Mallarmé des mots « blanc des pages ». La transmutation du concret en abstrait se fait voir nettement, changeant un style simple et clair, en figuration complexe. Par la séparation et l'inversion des termes, Mallarmé arrive à sublimer les choses ordinaires en notions abstraites et intellectuelles.

Une forme légèrement différente présente la même combinaison de substantif abstrait séparé d'un substantif concret, ou, de temps en temps, d'un autre substantif abstrait. Mais cette formule n'est point due à la même transmutation d'idées. La figure ne peut se réduire à une association normale de substantif et d'adjectif qualificatif. Les deux noms expriment plutôt les résultats d'une première notion antérieure. Pour arriver à des effets de condensation plus complète, l'un des deux substantifs est subordonné à l'autre, en le modifiant. Ainsi, dans l'exemple suivant, ce n'est point l'astre qui est profond ; ce sont les yeux qui sont creux et qui scintillent comme des étoiles. Ces deux comparaisons sont réunies dans une seule figure :

des yeux à une *profondeur d'astre* nié en seule la distance...

(Poe, d. 123.)

Au fond, ce n'est qu'un procédé de personnification, sinon de métonymie. L'exemple suivant évoque l'image de gens désespérés, les poings fermés :

et je m'apitoie à l'égal sur leur descendance pareille à des gens qui garderaient l'honneur d'autels résumés en le *désespoir de leurs poings* fermés aussi par somnolence.

(*Solennité*, d. 224.)

Laissons ces métaphores nées de la prédominance d'adjectif, verbe ou substantif, pour revenir à des formes usuelles des figures de rhétorique. Elles se trouvent fréquemment dans l'œuvre de Mallarmé — les images, les comparaisons, les personnifications. L'image simple, Mallarmé ne la néglige point. Elle se présente bien développée, colorée, nette, presque sans arrière-pensée symbolique :

Il jouait dans la grande allée des peupliers dont les feuilles me paraissent mornes même au printemps, depuis que Maria a passé là avec des cierges, une dernière fois.

(*Plainte*, d. 8.)

Elle se fige dans les formes sculptées de la métaphore parnassienne, type assez souvent utilisé dans les premiers poèmes de Mallarmé qui a débuté en suivant les principes de cette école. Les couleurs y sont claires et fixes, les lignes fermes. C'est une réalisation complète de l'idée :

C'est, à l'horizon pas remué d'une ride...

(*Après-midi d'un jaune*, p. 74.)

Alors m'éveillerai-je à la ferveur première,
Droit et seul, sous un flot antique de lumière,
Lys !

(*Ibid.*, p. 75.)

Parfois des images baudelairiennes se font voir, les éléments réalistes mis franchement en valeur. Sans aucun doute, les figures de ce genre contrastent violemment avec le style ordinaire de Mallarmé, abstrait et cérébral :

Grâce à lui, si l'une orne à point un sein fané
Par une rose qui nubile le rallume,
De la bave luira sur son bouquet damné.

(*Le guignon*, p. 14.)

Cependant, même dans les figures très simples, des termes généralisés se présentent, ajoutant ce petit rien d'abstraction qui rend toujours intraduisibles en tableaux réels les images mallarméennes. Assez souvent, elles se composent d'une série de métaphores directes d'origine visuelle mais dont l'explication est soigneusement indiquée :

Loin d'aucuns palmiers ou du cierge
Que l'aloës érige fin
Ce fruit tombe chez la concierge
Des houris et dames Dauphin.

(v. c., 68.)

Une ligne d'azur mince et pâle serait
Un lac, parmi le ciel de porcelaine nue,
Un clair croissant perdu par une blanche nue
Trempe sa corne calme en la glace des eaux,
Non loin de trois grands cils d'émeraude, roseaux.

(*Las de l'amer repos*, p. 35.)

D'ailleurs, ces figures, en apparence si simples, possèdent un fond de symbolisme, solide quoique bien caché. Les métaphores qui les composent gardent un air de réalité fort concrète, ne sont point expliquées. Néanmoins, chacun des termes est chargé de signification symbolique. Les figures ne sont que des symboles. Prises à part, elles restent de simples images ; étudiées dans le texte du poème ou de l'article en prose, elles se montrent plus expressives, dirigeant bien le développement de la pensée principale de l'ouvrage. Par une image qui, une fois séparée du poème, ne laisse pas soupçonner ses valeurs complémentaires, le faune décrit sa façon de jouir de la vie :

Ainsi, quand des raisins j'ai sucé la clarté,
Pour bannir un regret par ma feinte écarté,
Rieur, j'élève au ciel d'été la grappe vide
Et, soufflant dans ses peaux lumineuses, avide
D'ivresse, jusqu'au soir je regarde au travers.

(*Après-midi d'un faune*, p. 76-77.)

Avec l'introduction des mots plus abstraits dans les images, l'élément symbolique augmente, les formes nettes disparaissent. L'image paraît plus floue, plus généralisée.

Les couleurs, toujours vives, semblent moins claires, plus vagues. Arrangés artistiquement, les mots font naître des sensations plutôt qu'ils ne décrivent une scène particulière. C'est déjà un pas vers l'image impressionniste. Voici la description d'une salle remplie de la fumée bleue du tabac :

Eglise avec l'encens que toutes ces maisons
Sur les murs quand berceur d'une bleue éclaircie
Le tabac sans parler roule les oraisons...

(*Aumône*, p. 46.)

Encore l'analyse de ses pensées, quand le poète voit monter les ronds de fumée d'un cigare :

Toute l'âme résumée
Quand lente nous l'expirons
Dans plusieurs ronds de fumée
Abolis en autres ronds
Atteste quelque cigare...

(*Toute l'âme...*, p. 142.)

Dans l'image impressionniste, proprement dite, Mallarmé ne s'occupe point de créer une figure pittoresque ou bien ordonnée. Il vise tout simplement à transcrire les sensations qu'il reçoit devant tel ou tel spectacle, afin de les faire éprouver de la même manière à ses lecteurs. Pas de lignes fixes, pas de couleurs bien définies. Les formes n'y sont qu'esquissées, suggérées vaguement. Tout y est en mouvement, fluide. Une impression seule, indécise mais puissante, se dégage de chaque image. Ici, c'est une scène de ballet, les danseuses pirouettant légèrement, les ours, les clowns :

Que se passait-il devant moi ? rien, sauf que : de pâleurs évasives de mousseline se réfugiant sur vingt piédestaux en architecture de Bagdad, sortaient un sourire et des bras ouverts à la lourdeur triste de l'ours : tandis que le héros, de ces sylphides évocateur et leur gardien, un clown, dans sa haute nudité d'argent, raillait l'animal par notre supériorité.

(*Spectacle*, d. 21.)

D'autre part, les éléments précieux sont bien marqués

dans les figures mallarméennes. Toute recherche d'un style élégant, tout soin d'éviter la banalité, plaisent à Mallarmé. A chaque moment, se trouvent dans ses œuvres des phrases et des mots qui rappellent la vogue de la préciosité au xviii^e siècle. Parfois ce sont des locutions fixes qu'il emploie — « feux d'amitié », « feux d'amour », « chaînes d'hymen ». Plus souvent ce sont les pointes qui paraissent, auxquelles Mallarmé accorde une place d'honneur. Certaines de ces figures précieuses sont gaies, légères, boutades composées sur l'inspiration du moment. Ici, il s'amuse à faire des calembours au sujet du nom de la jeune fille ; il joue sur les deux significations qu'il alloue au mot « source » — la source de l'eau, la source de la personnalité :

Un beau nom est l'essentiel
Comme dans la glace on s'y mire
Céline reflète du ciel
Juste autant qu'il faut pour sourire.

(v. c., 113.)

La dame pour faire semblant
Dans la piscine éternelle
Plonge son pied au reflet blanc
Mais la jeune source est en elle.

(*Ibid.*, 112.)

Certaines, encore, d'un ton élevé, d'une composition raffinée, sont jugées dignes d'entrer dans des œuvres plus sérieuses. De la tournure exagérée, mais soignée, de la pointe, Mallarmé sait tirer des effets inattendus de concentration, tout en développant chaque thème à un degré surprenant. Sa fille pose son éventail fermé contre un bracelet de rubis. Ce geste éveille dans l'esprit du poète la vision des rivages blancs d'un fleuve illuminé par le coucher du soleil, d'un sceptre royal, d'un oiseau qui vole et qui se repose. Toutes ces images variées sont liées ensemble, développées simultanément, en forme de pointe :

Le sceptre des rivages roses
Stagnants sur les soirs d'or, ce l'est,
Ce blanc vol fermé que tu poses
Contre le feu d'un bracelet.

(*Autre éventail*, p. 94.)

Cette périphrase-ci, très recherchée, décrit la bicyclette. Rien que des phrases abstraites, artificielles. Pour bien comprendre la figure, il faut la défaire, l'étudier, chercher la pensée qui la dirige ; puis la reconstituer :

Excepté la monotonie, certes, d'enrouler, entre les jarrets, sur la chaussée, selon l'instrument en faveur, la fiction d'un éblouissant rail continu.

(*Action*, d. 255.)

Ensuite, cette figure ample, soutenue consciencieusement, tournée en pointe. Mallarmé joue sur les mots d'étoile (l'alphabet de la Nuit) et de danseuse-étoile. Les détails y sont disposés savamment pour renforcer le thème central, pour mettre en relief chaque aspect important :

Les astres, eux-mêmes, lesquels j'ai pour croyance que, rarement, il faut déranger pas sans raisons considérables de méditative gravité (ici, selon l'explication, l'Amour les meut et les assemble) je feuillette et j'apprends qu'ils sont de la partie ; et l'incohérent manque hautain de signification qui scintille en l'alphabet de la Nuit va consentir à tracer le mot VIVIANE, enjôleurs nom de la fée et titre du poème, selon quelques coups d'épingle stellaires en une toile de fond bleue : car le corps de ballet, total ne figurera autour de l'étoile (la peut-on mieux nommer !) la danse idéale des constellations.

(*Ballets*, d. 171-172.)

D'ailleurs, grâce à ses théories symbolistes, Mallarmé considère tous les phénomènes du monde quotidien, de l'univers entier, comme des êtres humains, vivant, pensant, agissant. Les objets ordinaires, les notions les plus abstraites, les éventails, les saisons, les émotions humaines, tout vibre d'une vie intense et personnelle. Ainsi, la forme de la personnification est une des plus fréquentes dans l'œuvre mallarméenne. Elle s'associe volontiers à toutes les autres constructions depuis la synecdoche et la métonymie jusqu'aux images simples ou impressionnistes, jusqu'à la pointe.

Le procédé général dépend de la liaison de substantifs, abstraits ou concrets, avec des termes associés d'ordinaire aux êtres humains. Ces termes spécialisés cèdent un peu

de leur force vivante afin d'imprégner de vie les substantifs.

La personnification des objets concrets se présente sous une variété de formes. Parfois un seul détail est signalé, mis en relief. Dans l'exemple suivant, le courant vital passe de l'« assemblée » à « lorgnettes » :

l'assemblée : dont les *lorgnettes*, par rangs, cherchèrent, allumant la netteté de leurs verres, le jeu du splendide imbécile évaporé dans sa peur.

(*Spectacle*, d. 24.)

Parfois ce sont les verbes qui changent la figure, la rehaussant sur un plan supérieur, faisant valoir la juxtaposition de termes dissemblables :

La lune *s'attristait*...

(*Apparition*, p. 16.)

pour végétation, *souffrent* des arbres dont l'écorce douloureuse enchevêtre des nerfs dénudés...

(*Baudelaire*, d. 59.)

à la musique... je reconnus, sans douter, l'arrière mais renaissante flamme, où se *sacrifièrent* les bosquets et les cieux ;

(*Bucolique*, d. 331.)

Quant à la personnification des termes abstraits, l'intérêt y reste surtout cérébral. On devine derrière le sens exact de la métaphore une image concrète, à peine esquissée, mais qui ne pénètre jamais au premier plan de la figure. Dans le premier des exemples suivants, la métaphore réside tout entière dans le verbe qui assigne au ciel des qualités humaines. Dans le deuxième, c'est un jeu d'apposition qui qualifie le substantif « vers » et le personifie, tandis que dans le troisième une émotion humaine est douée de vie de façon qu'elle peut sentir, agir, croire :

Cependant l'Azur rit sur la haie...

(*Renouveau*, p. 31.)

en le Vers, dispensateur, ordonnateur du feu des pages, maître du livre.

(*Étalages*, d. 266.)

Un Ennui, désolé par les cruels espoirs,
Croit encore à l'adieu suprême des mouchoirs !

(*Brise marine*, p. 44.)

Dans ces trois cas, le procédé de personnification est facilité par l'addition d'une majuscule au substantif important, qui le désigne spécialement.

Cependant, il se peut que les notions abstraites soient dotées de corps et d'âme, se montrant en forme concrète, tangible même. La pensée directrice de la figure s'efface en présence de l'image visuelle, de la sensation nettement perceptible, créées toutes les deux par la personnification. Au premier coup d'œil, la figure reste souvent paradoxale, grâce à cette juxtaposition brusque d'abstrait et de concret. Mais ce mélange piquant ne donne que plus de vigueur à la tournure métaphorique. Ici, se trouve l'image d'un oiseau cherchant son nid pour se reposer :

Tel vieux Rêve...

Affligé de périr sous les plafonds funèbres

Il a ployé son aile indubitable en moi.

(*Quand l'ombre...*, p. 122.)

Ici, est évoquée la sensation de fatigue et de paresse caractéristique du printemps :

Et dans mon être à qui le sang morne préside

L'impuissance s'étire en un long bâillement. "

(*Renouveau*, p. 30.)

Reste un procédé rhétorique des plus ordinaires — la comparaison — beaucoup utilisé par Mallarmé. Un emploi si fréquent d'une forme plutôt primitive détonne un peu dans l'œuvre de cet auteur. Lui, qui cherche surtout les figures complexes, nuancées, il semble qu'il doit éviter autant que possible cette tournure directe et simple. Néanmoins, c'est de beaucoup la formule la plus employée de toutes les constructions mallarméennes. Elle traverse tous les degrés de complexité depuis la comparaison élémentaire, jusqu'aux figures plus travaillées qui expliquent ou qui dirigent des métaphores plus obscures.

Pour la plupart, ces comparaisons sont d'une simplicité extraordinaire. Il est vraiment curieux de voir les correspondances mallarméennes présentées d'une façon si directe, dénuées presque entièrement des éléments qui ajoutent de l'obscurité. Les termes n'y sont plus confus, le « rien de mystère » y manque. Ces comparaisons semblent être des figures à l'état simple — celles qui n'ont pas subi le travail perfectionnant de l'auteur. Seules, la facilité avec laquelle elles sont introduites dans les œuvres, la variété d'emplois pour lesquels elles servent, contredisent ce point de vue. Mallarmé, qui les a travaillées comme n'importe quel autre groupe de ses métaphores, a voulu, sciemment, les laisser dans cet état de netteté et de clarté.

Une certaine classe des comparaisons consiste en énonciations franches. La figure est étalée en toute longueur, introduite par des verbes tels que « on dirait que », « il me semble que »... De la part de l'auteur, pas la moindre tentative de condensation ou de complexité :

tantôt s'amuse au clapotis de l'onde sous ses petits pieds blancs,
on dirait que dans leur delice se noieraient une paire de colombes...

(*Fausse vieille*, c. i., 38.)

Viens et ma chevelure *imitant* les manières
Trop farouches qui font votre peur des crinières,
Aide-moi...

(*Hérodiade*, p. 57.)

D'une classe plus nombreuse est la comparaison façonnée de « comme » suivi d'une locution courte et directe. La forme est simple, les figures pittoresques et vigoureuses; les variations de construction abondent. Tantôt la locution comparative est appelée par le verbe de la phrase principale, par l'épithète ou par le substantif; tantôt elle décrit un effet psychologique ou dépeint une petite image; ou bien elle se fait voir en tournure inverse. Ces phrases brèves sont piquantes, saisissantes. Mallarmé nous présente brusquement ce qu'il perçoit, ce à quoi il songe. Toujours sa vue, sa pensée, sont curieuses, déformées presque. A chaque moment, il nous montre l'inattendu, l'original, l'imprévu.

Le plus souvent, le verbe tient le rôle important. Il

appelle la phrase subordonnée afin que l'image se complète par une comparaison précise. Mais, en somme, on ne peut savoir au juste si c'est le verbe qui a fait venir la comparaison ou celle-ci qui a nécessité le verbe. Dans l'exemple suivant, le verbe « croquer » et la phrase « comme une pomme » se lient. Peu importe si c'est le verbe ou la phrase qui a suggéré la correspondance :

Willy Ponsot est ce jeune homme
Célèbre de face et de dos
Qui *croque* un cœur *comme une pomme*
A Honfleur dans le Calvados. "

(v. c., 30.)

Un exemple plus complexe fait voir le même accord entre verbe et phrase explicative. L'idée du grain de sel « volatilisé » est continuée, élaborée dans la petite comparaison « comme une brise » :

Conservez, des fonts baptismaux,
Afin qu'il se volatilise
Miraculeusement en mots
Natifs et clairs *comme une brise*,
Mademoiselle Mirabel
Sur la langue le grain de sel.

(*Ibid.*, 167.)

La même construction se présente de temps en temps dans l'ordre inverse. La phrase comparative vient la première, traînant à sa suite le verbe principal. L'inversion change un peu la valeur de la comparaison. L'attention est attirée d'abord sur le deuxième terme, créant ainsi une atmosphère de suspens, tandis que dans les exemples précédents l'image se montrait brusquement, précisant avec force la tenue de l'idée principale :

au Harar... où, *comme les sables*, s'étend le silence relativement à tout acte de l'exilé.

(*Rimbaud*, d. 88.)

Quand la comparaison est amenée par l'épithète de la phrase importante, les figures deviennent plus concrètes, plus vives. La correspondance est directe, détaillée, la

locution comparative n'étant qu'une explication pour compléter l'adjectif qui l'appelle. Nécessairement, selon la nature de l'épithète, la comparaison peut être visuelle, auditive ou sensorielle. Ici, c'est une image nette et colorée, suggérée par un adjectif de couleur :

Plus lentement natte sa chevelure *aussi noire que l'abeille de l'Inde*.

(*Fausse vieille*, c. i., 38.)

Ici, la comparaison définit une sensation. La froideur des yeux bleus de la naïade évoque une « source en pleurs » — image amenée d'abord par l'adjectif « froid », ensuite secondée par celui de « bleus » :

Faune, l'illusion s'échappe des yeux bleus
Et froids, *comme une source en pleurs* de la plus chaste :

(*Après-midi d'un faune*, p. 74.)

Ou bien des adjectifs précis, pittoresques s'unissent par analogie avec des idées abstraites, cérébrales. Dans l'exemple suivant, l'adjectif important « noire » sert à introduire la locution comparative « comme une volontaire cécité » — phrase avec laquelle il est très lié :

Mis devant le triomphe immédiat et forcené du monstre ou Médiocrité qui parada au lieu divin, j'aime Gautier appliquant à son regard las la noire jumelle *comme une volontaire cécité*...

(*Modernes*, d. 190.)

Les substantifs mêmes déclenchent des phrases comparatives qui les complètent. Le plus souvent la correspondance est simple, basée sur les besoins de la description :

“ Un gémissement, échappé *comme à un luth plaintif* attesta deux lèvres humaines.

(*Portrait enchanté*, c. i., 14.)

Encore les comparaisons peuvent exprimer des effets psychologiques, des états d'âme, ainsi que dépeindre une image très concrète. Dans le premier cas, la figure est plus ou moins dissociée du développement logique de la pensée. Elle n'y est point nécessaire, étant insérée un peu tardive-

ment pour ajouter un détail de plus à l'ensemble de la phrase. Dans les citations suivantes, la locution comparative ne crée guère d'image, ne provoque guère de sensation. Elle n'énonce qu'une idée accessoire qui peut être, à la rigueur, supprimée.

Comme un enfant boudeur, la reine se pendit soudaine au cou du bel Oupahara, lui fit de ses bras parfumés un étroit collier.

(*Portrait enchanté*, c. i., 16.)

Aux encans où l'or aime braire,
Le prodigue Darzens a beau
S'exténuer *comme un libraire*
Je lui signe, moi, ce ' Corbeau '.

(v. c., 119.)

Dans le deuxième cas, les figures sont nettement pittoresques, d'inspiration visuelle. Les comparaisons sont descriptives, cherchant toujours à mettre en relief la forme et la couleur de l'objet que l'auteur considère. Non seulement les images sont bien réalisées au point de vue ligne et coloris, mais elles sont mouvementées, pleines de vie et de force. Mallarmé a su faire revivre, d'une façon poétique, la réalité. Ainsi, les perles tombent par terre semblables à des gouttes de pluie :

mille grains, *comme une pluie*, tombent à terre, c'est le collier.

(*Mort vivant*, c. i., 63.)

Le flocon de neige, c'est la danseuse :

Quand, au lever du rideau dans une salle de gala et tout local, apparaît *ainsi qu'un flocon* d'où soufflé ? furieux, la danseuse : "

(*Fonds*, d. 181.)

L'arcade sourcillière de la jeune fille fait penser à un vol d'oiseau :

Ne t'inquiète pas ! souci
Hasard, tout un an je souhaite
Que rien n'étonne ton sourcil
Vaste *comme un vol de mouette*.

(v. c., 90.)

Finally, parmi les comparaisons simples, se trouvent quelques rares exemples d'une construction mise en sens inverse. Deux mots de la locution comparative et de la phrase principale sont transposés, de façon que le deuxième terme de la vraie comparaison devient le premier dans la formation de la phrase. C'est une forme d'hypallage, on peut le dire, dans laquelle les deux termes sont séparés par le mot de comparaison « comme ». De là, cette transposition amusante de « joue » et de « rose », dans la citation ci-dessous :

Tends-nous aujourd'hui comme joue
Cette rose où l'aube se joue. "

(v. c., 139.)

Souvent Mallarmé emploie une comparaison directe qu'il développe encore d'une façon plus complète. Les détails qu'il y ajoute rendent l'image plus pittoresque ; ils définissent et éclaireissent l'idée symbolique qui s'y cache. Tout l'intérêt est détourné de l'idée initiale pour être concentré sur la figure formant la comparaison. Ainsi, Mallarmé compare son fils malade à une fleur blanche — mais à une fleur blanche spéciale :

Mon petit malade vous sourit de son lit, comme une fleur
blanche qui se rappelle au soleil parti.

(*A Montesquiou. Diptyque*, p. 275.)

Ici, c'est le procédé contraire. Mallarmé présente d'abord une figure symbolique « la chute interrompue de panneaux » qu'il explique dans la phrase « comme si c'était soi-même » et qu'il précise dans la suite de cette comparaison :

et dans l'incertitude issue probablement de la tournure affirmative, prolongée par la réminiscence du vide sépulcral du heurt en laquelle se confond la clarté, se présente une vision de la chute interrompue de panneaux, *comme si c'était soi-même*, qui, doué du mouvement suspendu, le retournât sur soi en la spirale vertigineuse conséquente :

(*Igitur*, 44.)

Ensuite, une comparaison purement visuelle est continuée,

définie, puis développée plus complètement par une seconde comparaison. Deux figures se suivent :

un jais, oui, mais splendide *comme toutes les pierres précieuses* de la terre assemblées, chatoyant, miroitant, pâissant, un peu *parure de reine de Saba*.

(*La Mode*, D. M., 1^{er} novembre.)

Assez fréquemment Mallarmé adopte la tournure de la comparaison intercalée. Celle-ci est jetée plus ou moins négligemment au milieu de l'élaboration d'une idée avec laquelle elle n'a que des liens très frêles. Elle joue un rôle très important, cependant, révélant subitement d'autres aspects du même problème, faisant preuve de la diversité et de l'agilité de l'esprit du poète. Ici, la comparaison avec la baguette féerique n'est appelée que de loin par le bâton du chef d'orchestre :

Parfois j'y considérai, au sursaut de l'archet, *comme sur un coup de baguette* légué de l'ancienne Féerie, quelque cohue multicolore et neutre...

(*Parenthèse*, d. 207.)

Et dans cet exemple-ci, la phrase de la comparaison n'est guère justifiée par le verbe banal « jeter » :

Chaque page de la brochure annonce et jette haut comme *des traits d'or vibratoire* ces saintes règles du premier et dernier des Arts.

(*Solennité*, d. 228.)

Ces phrases sont introduites plus ou moins arbitrairement au cours de la présentation de l'idée principale. Elles n'ont qu'un lien assez superficiel avec ce qui les précède ; elles n'influent pas sur le développement ultérieur de la figure.

Cependant, la comparaison intercalée peut servir d'explication. Souvent, quand Mallarmé est en train de discuter de problèmes abscons en termes purement symboliques, il présente au milieu de son discours une comparaison courte pour élucider sa pensée maîtresse :

Le choc d'âme sans qu'on s'y abandonne *comme dans le*

seul poème, a lieu par brefs moyens, un cri, ce sursaut la minute d'y faire allusion, avec une légèreté de touche autant que la clairvoyance d'un homme qui a, exceptionnellement, dans le regard, notre monde.

(*Modernes*, d. 201.)

Parfois, tout en servant d'explication, la comparaison insérée peut modifier le cours du développement métaphorique de l'idée principale. Elle aide à élaborer la pensée en se mêlant intimement, elle-même, à la continuation de la figure. Ainsi, dans cette description de Whistler, il faut remarquer le changement dans la qualité des mots descriptifs qui suivent l'introduction de la figure secondaire « auprès comme Dragon » :

Whistler... le ténébreux d'autant qu'apparu gardien d'un génie, *auprès comme Dragon*, guerroyant, exultant, précieux mondain.

(*Whistler*, d. 126.)

La fin de la figure centrale a pris un peu le caractère de la petite comparaison créée presque par hasard.

Pour les besoins d'explication, la comparaison intercalée ne suffit pas à Mallarmé. Il a recours à d'autres formes de la comparaison ordinaire, les introduisant à la fin des figures principales qu'elles renforcent. Tantôt, servant d'explication franche à une image déjà bien élaborée, la locution comparative est rédigée en termes abstraits. Elle fait voir la clef d'une métaphore compliquée ou d'une pointe :

et du même trait je comprends mon devoir en le péril de la subtile exhibition, ou il n'y avait au monde pour conjurer la défection dans les curiosités que de recourir à quelque puissance absolue, *comme d'une Métaphore*.

(*Déclaration foraine*, d. 31.)

Simple, tendre, aux prés se mêlant,
Ce que tout buisson a de laine
Quand a passé le troupeau blanc
Semble l'âme de Madeleine.

(v. c., 42.)

Tantôt, instrument à la fois d'explication et d'élaboration,

la comparaison reste essentiellement imagée. Elle développe une première image par une seconde (voir les deux premières citations de la série suivante), elle continue une idée en la transformant en termes figurés (troisième exemple ci-dessous) :

en attachant sur un, qu'a mordu le serpent de l'amour, ce sourire seul capable de fermer sa blessure *comme un magique baume*.

(*Portrait enchanté*, c. i., 15.)

j'ai toujours rêvé et tenté autre chose, avec une patience d'alchimiste, prêt à y sacrifier toute vanité et toute satisfaction, *comme on brûlait jadis son mobilier et les poutres de son toit, pour alimenter le fourneau du Grand Œuvre*.

(*Lettre à Verlaine*, 5.)

Mon âme vers ton front où rêve, ô calme sœur,
Un automne jonché de taches de rousseur
Et vers le ciel errant de ton œil angélique
Monte, *comme* dans un jardin mélancolique,
Fidèle, *un blanc jet d'eau soupire vers l'Azur*.

(*Soupir*, p. 24.)

Une dernière forme de comparaison est celle qui fait naître une figure bien développée. La métaphore est introduite plus ou moins arbitrairement pour mieux présenter l'idée initiale ; puis cette idée est continuée, élaborée, dans des termes suggérés par cette comparaison intercalée. Ainsi, selon Mallarmé, la glace de Venise ressemble à une fontaine. Il songe à tout ce que cette glace a pu refléter ; il exprime ses rêves non pas en termes du miroir mais en ceux de la fontaine. La grande image procède d'une comparaison presque accidentelle :

Et ta glace de Venise, profonde *comme une froide fontaine*, en un rivage de guivres dédorées, qui s'y est miré ? Ah ! je suis sûr que plus d'une femme a baigné dans cette eau le péché de sa beauté ; et peut-être verrais-je un fantôme nu si je regardais longtemps.

(*Frisson d'hiver*, d. 9.)

Un exemple frappant de la même construction se trouve dans ces phrases suivantes où la figure suggérée par la

comparaison est soutenue avec un soin extraordinaire, développée en termes allégoriques, même symboliques :

La Poésie, ou 'ce que les siècles commandent tel, tient au sol, avec foi, à la poudre que tout demeure ; *ainsi que de hautes fondations*, dont l'ombre sérieuse augmente le soubassement, le confond et l'attache. Ce cri de pierre s'unifie vers le ciel en les piliers interrompus, des arceaux ayant un jet d'audace dans la prière ; mais enfin, quelque immobilité. J'attends que, chauve-souris éblouissante et comme l'événement de la gravité, soudain, du site par une pointe d'aile autochtone, le fol, adamantin, colère, tourbillonnant génie heurte la ruine ; s'en délivre, dans la voltige qu'il est, seul. "

(*Banville*, d. 119-120.)

Ainsi les métaphores mallarméennes sont modelées sur toutes les formes, adoptant toutes les variations des tournures anciennes et nouvelles. Elles passent de la condensation extrême de la métaphore maxima à la simplicité soignée de la comparaison, de la séparation curieuse des substantifs à l'inversion piquante de l'hypallage. Toujours la construction est ferme, saisissante, adaptée merveilleusement à l'expression de la pensée de l'auteur. Maître de toutes les richesses de la langue française, travailleur patient, Mallarmé a su faire ressortir tous les détails importants à la réalisation complète de ses figures de rhétorique.

CHAPITRE V

LE PERFECTIONNEMENT DES MÉTAPHORES MALLARMÉENNES

Il existe une différence considérable de structure, de vocabulaire et de style entre les œuvres de jeunesse et de maturité de Mallarmé. Il est fort étonnant que deux manières d'écrire si dissemblables puissent appartenir à un même auteur.

Or, le jeune Mallarmé publiait dans les revues littéraires des poèmes et des articles que plus tard il a soit supprimés complètement, soit radicalement corrigés et transformés. Son style, à ce moment-là juvénile et inégal, démontre clairement l'influence des auteurs contemporains. Ses métaphores se divisent en deux classes totalement opposées. Certaines se montrent excentriques, exagérées, d'autres font preuve d'une fadeur pitoyable. Mallarmé divague et, l'inspiration lui manquant, il introduit du remplissage dans ses poèmes. Les sophismes sont nombreux :

Ton front servile et bas n'a pas la fierté blême :
Tu comprends que le pauvre est le frère du chien...

(*Haine du pauvre*, 1862.)

Que veut cette médaille idiote, ris-tu ?
L'argent brille, le cuivre un jour se vert-de-grise,
Et je suis peu dévot et je suis fort têtue.

(*Ibid.*)

Puis, en contraste complet, se montrent des images franchement réalistes, extériorisées, détaillées minutieusement. Elles sont imitées des *Fleurs du mal*, les figures dévelop-

pées dans le goût « naturaliste » presque dépravé. D'origine visuelle, elles s'étalent en toute longueur, analysées, expliquées. Selon les principes parnassiens, tout y est présenté, rien n'y est omis. Le soin même de bien décrire laisse deviner une pauvreté d'inspiration, un mode adopté qui ne convient guère à la personnalité de l'auteur. Les tentures funéraires à la porte :

“ Un haillon noir y pend et pour larmes d'argent
Montre le mur blafard par ses trous... ”

(*Galanterie Macabre*, 1861.)

Les effets de l'ennui. L'image est disposée d'une façon allégorique :

Dans mon cœur où l'ennui pend ses drapeaux funèbres
Il est un sarcophage aussi, le souvenir.
Là parmi des onguents pénétrant les ténèbres,
Dort Celle à qui Satan rira mon avenir
Et le Vice, jaloux d'y fixer sa géhenne,
Veut la porter en terre et frappe aux carreaux :

(*Ibid.*)

La description du mendiant :

Comme un chacal sortant de sa pierre, ô chrétien,
Tu rampes à plat ventre après qui je bafoue... ”

(*Haine du pauvre*, 1862.)

Forcément, de tels moyens d'expression ne pouvaient satisfaire aux goûts idéalistes de Mallarmé. A mesure que ses idées se précisent, que ses théories se forment au sujet de la Littérature pure, son style devient de plus en plus cérébral. A la fin, ses figures se révèlent serrées, puissantes, d'une originalité frappante. Quoique fondées définitivement sur la réalité, elles se présentent toujours d'une manière abstraite. Les grandes vagues de la mer, par exemple, ressemblent par leurs crêtes blanchies à une aile d'oiseau ; par leur creux profond, au creux immense d'une voile gonflée par le vent. Mais la figure est glissante, insaisissable, s'adressant d'abord à l'intelligence du lecteur, ensuite à son imagination :

L'Abîme
blanchi
étale
furieux
sous une inclinaison
plane désespérément
d'aile
la sienne
par avance retombée d'un mal à dresser le vol
et couvrant les jaillissements
coupant au ras les bords
très à l'intérieur résume
l'ombre enfouie dans la profondeur par cette voile alternative.

(Coup de dés, 3.)

Ce changement fondamental vient de la tentative désespérée de Mallarmé pour atteindre une perfection idéale. L'existence de plusieurs versions des mêmes poèmes, démontrant son obsession de toujours retravailler ses figures, nous permet d'étudier un peu l'évolution du type général de la métaphore mallarméenne¹. Nécessairement pour chaque poème se posent des problèmes différents ; pour chaque correction menue, il existe dans l'esprit de Mallarmé des raisons profondes dont nous ne pouvons que deviner la présence. Néanmoins, les grandes lignes du progrès se révèlent assez nettes ; nous pouvons toujours essayer de retrouver la pensée qui a déterminé ces modifications importantes.

La courbe générale indique l'acheminement d'une banalité sans intérêt ou d'un pittoresque trop détaillé vers une originalité frappante, une abstraction complète, une condensation de pensée et de phrase tout à fait extraordinaire, complétées par des harmonies plus mélodieuses de valeurs verbales.

1. Le style mûr chez Mallarmé s'est formé d'assez bonne heure. Ses premiers poèmes datent de 1861-1862 ; il a commencé immédiatement son travail de perfectionnement. Il est significatif que le sonnet *Victorieusement fui* fut composé en 1866, pour être retravaillé, présenté dans le style abstrait de la version définitive, l'année suivante. Quand Mallarmé se décida à publier l'*Après-midi d'un faune*, il était maître depuis longtemps de son style spécial.

Le premier développement à remarquer, c'est la transformation des phrases banales en métaphores bien déterminées. Envers et contre tout, Mallarmé tend à une originalité piquante. Le cliché devient pour lui quelque chose à détester, à fuir. Il cherche continuellement des tournures nouvelles et curieuses. Il élabore chaque figure banale, lui ajoute des significations secondaires, des éléments évocateurs, la perfectionne à tout point de vue.

Les phrases directes, les constatations simples, il les rédige en métaphores, soulignant l'idée maîtresse. Ce vers d'une version première du *Guignon*,

Malheureux sans l'orgueil d'une austère infortune...

se trouve changé dans l'édition définitive en figure plus énergique. Il faut remarquer l'importance accordée au verbe ainsi que la personnification du substantif « orgueil » :

Désolés sans l'orgueil qui sacre l'infortune...

(Le *Guignon*, p. 14.)

Encore, dans le *Pitre châtié* de 1864 se fait voir cette description fade :

Le soleil du matin séchait mon corps nouveau.

Dans la version définitive, l'idée est élaborée, les éléments de son, de forme et de couleur y sont ajoutés. Pour le « soleil du matin », Mallarmé propose une correspondance particulière à lui-même : l'union curieuse de son rauque et de couleur dorée. Il change le temps du verbe, le mettant au présent pour vivifier la figure ; il introduit du mouvement et de la force en employant le verbe « frapper » au lieu de « sécher ». De tous ces changements résulte une figure qui demande d'abord une appréciation mentale, puis qui évoque à la fois la sensation de chaleur et la vision de l'eau étincelant au soleil. Les mots concrets de la première version ont été remplacés par des termes essentiellement abstraits, généralisés :

Hilaire or de cymbale à des poings irrité,
Tout à coup le soleil frappe la nudité...

(Le *pitre châtié*, p. 21.)

Du même ordre sont ces deux métaphores tirées du poème *Aumône*. Dans la forme primitive, les figures sont confuses, sans couleur et sans vie, d'une construction peu serrée :

Longtemps tu cajolas
Ce vice te manquait — le songe d'être avare ?
N'enfouis pas ton or pour qu'il te sonne un glas.

(*A un pauvre*, 1866.)

Mallarmé s'attache à deux mots de cette strophe — « avare » et « glas » — qu'il développe d'une façon étonnante, les mettant en relief saisissant. Du mot « avare », il crée une image très complète, brusque et inattendue. En forme de paradoxe, elle présente côte à côte un sens abstrait et moral aussi bien que pittoresque. De la phrase « sonne un glas », Mallarmé façonne une figure capable de renforcer et d'éclaircir l'idée. L'onomatopée y joue un rôle important, aidant à faire ressortir la notion de l'avarice qui ne lâche son argent que pièce par pièce, chacune tombant lentement, comme des gouttes de pluie, comme les notes tristes d'un glas. Les images sont puissantes, chargées de signification et de sous-entendus :

tu ne le cajolas
Sénile nourrisson d'une tétine avare
Afin de pièce à pièce en égoutter ton glas.

(*Aumône*, p. 45.)

Une description simple peut être remplacée par une pointe précieuse, complexe. En 1864, Mallarmé écrit :

j'ai
Baigné mes membres nus dans l'onde aux blancs galets...

(*Le pitre châtié*.)

Cette figure ordinaire du nageur qui se baigne près d'une plage aux galets blancs, le poète la développe, la présente d'une façon plus pittoresque. Il lui semble que ce nageur, en s'enfonçant régulièrement dans l'eau, se crée une série de tombeaux dans lesquels il disparaît. La force significa-

tive du verbe « innovais » est à remarquer, ainsi que la valeur symbolique de l'adjectif « vierge » :

c'est comme si dans l'onde j'innovais
Mille sépulcres pour y vierge disparaître.

(*Le pitre châtié*, p. 20.)

Mais si, dans la poursuite d'une originalité frappante, Mallarmé se permet de renouveler les figures banales par l'introduction d'images vives, bien déterminées, il se défend toujours de se servir d'un pittoresque trop saillant. Il a en horreur tout ce qui est trop concret, trop détaillé. Ses métaphores du style mûr sont bien formées, bien présentées, mais il leur manque presque totalement des descriptions réalistes. Elles restent essentiellement intellectuelles, rédigées en termes abstraits et vagues. Cette construction rend plus miraculeuse encore leur tournure saisissante ¹.

La deuxième tendance est vers l'abstraction. Mallarmé se charge de la suppression du pittoresque trop évident, et, en particulier, de la note baudelairienne. Il vise à changer la précision de ses figures premières contre une généralisation cérébrale qui se sert du réalisme uniquement comme base de l'image. À mesure que son style se perfectionne, toute image concrète devient abstraite. Les mots, vagues, appartenant à un vocabulaire surtout intellectuel, sont choisis avec soin, renforcés par des associations multiples et doués des charges poétiques d'évocation.

Il semble que Mallarmé cherche surtout à créer des figures dotées d'une pleine puissance de suggestion. La

1. Par l'étude des scolies d'*Igitur* on peut voir le travail de Mallarmé qui remanie les métaphores en jouant avec les mots. Dans l'ébauche Γ, deux métaphores se montrent, vagues, philosophiques (p. 69, l. 18 à p. 70, l. 9). Dans l'ébauche Δ, ces deux sont réunies formant une seule figure dont la première partie est la plus élaborée (p. 73, l. 9 à p. 74, l. 2). Les mots, quoique généralisés, sont plus pittoresques. Mécontent, Mallarmé enlève ce petit développement imagé pour formuler sa pensée par une figure plus philosophique (p. 77, l. 13 à 78, l. 10). C'est cette version de l'ébauche E, légèrement remodelée qu'emploie finalement Mallarmé dans le texte d'*Igitur*. Le pittoresque y manque presque entièrement.

figure primitive citée ci-dessous n'a rien d'exceptionnel. Simple, elle fait voir un certain pittoresque insipide dû à l'introduction de quelques détails exacts. L'acteur plonge dans les yeux de sa bien-aimée comme dans l'eau d'un lac, oubliant complètement sa profession théâtrale :

Oubliant mon habit de pitre au tronc d'un hêtre...

(*Le pitre châtié*, 1864.)

Aux yeux de Mallarmé, ces détails paraissent inutiles, déplacés même. Il comprime la figure, en retire tout mot précis, se fixant entièrement au seul terme « Hamlet » pour faire vivre la métaphore par la richesse d'associations dont il dispose :

reniant le mauvais Hamlet...

(*Le pitre châtié*, p. 20.)

Des procédés de simplification se font voir pour obtenir des figures abstraites. Dans l'exemple suivant, Mallarmé abandonne l'image précise, colorée, pour exprimer son idée d'une façon tout à fait différente. La phrase définitive, d'un style restreint, tient sa puissance de l'harmonie presque liturgique des mots :

Que le diable ait ton corps si tu crèves de faim...

(*A un pauvre*, 1866.)

La terre s'ouvre vieille à qui crève la faim...

(*Aumône*, p. 47.)

Ce désir d'enlever tout élément réaliste va jusqu'aux moindres mots. Dans l'image suivante, l'adjectif « noire » a été supprimé, ainsi que le substantif « feutre », accusés tous deux d'une précision trop banale. La nouvelle figure, plus floue, presque sans forme et sans couleur, nous gagne par sa simplicité même. Elle garde toujours des associations, indiquées très discrètement, avec *Igitur* et *le Coup de dés* :

Tu peux même...

Mettre une plume noire à ton feutre ;

(*A un pauvre*, 1866.)

Tu peux du moins t'orner d'une plume...

(*Aumône*, p. 46.)

Quand il s'agit de changer les métaphores marquées définitivement de l'influence de Baudelaire, Mallarmé adopte en général un des deux procédés contraires. Ou il met à la place des mots trop exacts des périphrases et des circonlocutions, ou bien, tournure plus fréquente, il les supprime, les remplaçant par d'autres idées, par d'autres phrases abstraites, peu colorées, qui ne leur font que faiblement allusion. Le premier moyen se fait voir dans la citation suivante où Mallarmé a voulu enlever le mot « crasse » trop réaliste. La circonlocution qu'il a choisie, tout en gardant un souvenir lointain du style baudelairien, est plus riche, plus métaphorique :

Ne sachant pas, hélas !...

Muse, que cette crasse était tout le génie !

(*Le pitre châtié*, 1864.)

Rance nuit de la peau quand sur moi vous passiez...

(*Le pitre châtié*, p. 21.)

Le second procédé apparaît d'une façon étonnante dans la strophe suivante. Le changement n'est qu'une condensation extrême par laquelle une strophe entière, imagée et précise, est comprimée dans un seul hémistiche. Cette phrase nouvelle, d'une forme sobre, n'est guère métaphorique. Simple et directe, elle ne sert qu'à introduire le symbolisme du poème :

Ta guenille nocturne étalant par ses trous

Les rousseurs de tes poils et de ta peau je t'aime,

Vieux spectre, et c'est pourquoi je te jette vingt sous.

(*Haine du pauvre*, 1862.)

Prends ce sac, Mendiant !

(*Aumône*, p. 45.)

Probablement, la forme la plus frappante de ces changements vers l'abstraction est celle que M. Cooperman

désigne par les termes « sublimation d'une image ¹ ». Les mots concrets de l'image primitive sont enlevés un par un, transformés en mots abstraits, tout détail trop précis étant échangé contre une notion intellectuelle, une association nouvelle. Les idées sont continuées, développées en figures secondaires, l'abstrait se mêlant au concret, tandis que chaque tournure ordinaire est remplacée par des procédés de personnification et de circonlocution. La figure est dépouillée de ses associations réalistes pour être haussée à un plan supérieur. Voici que dans les deux versions de la même métaphore ci-dessous, l'abstraction complète de la forme définitive cache presque entièrement le fond réaliste si évident de la première :

et s'acharne à saisir
 Ses deux pieds écartés en l'air dans ses bottines,
 Dont l'indécente augmente son plaisir...
 (*Les lèvres roses*, 1878.)

Et si haut que la main ne le saura saisir
 Elle darde le choc obscur de ses bottines
 Ainsi que quelque langue inhabile au plaisir.
 (*Une négresse...*, p. 22.)

Mais le fait d'employer des mots généralisés, composant des métaphores essentiellement abstraites, ne signifie pas que ces mots soient choisis au hasard et ces métaphores mal formées ou peu exactes. Au contraire, une précision étonnante dans l'abstraction est un des traits caractéristiques de l'œuvre mallarméenne. Le poète sait élire les mots, les placer à l'endroit propice, créant ainsi des figures qui expriment de la façon la plus concise sa pensée principale. Considérons les moyens par lesquels il a réussi à mettre au point la figure suivante :

Une millièrme fois avec ardeur s'apprête
 Mon solitaire amour à vaincre le tombeau...
 (*Sonnet*, 1866.)

O rire si là-bas une pourpre s'apprête
 A ne tendre royal que mon absent tombeau.
 (*Victorieusement fui...*, p. 126.)

1. Cooperman. *Aesthetic of Stéphane Mallarmé*, p. 73.

Ce sont les couleurs brûlantes d'un coucher de soleil qui lui ont suggéré le mot « ardeur ». En le remplaçant par un mot également abstrait mais plus exact, plus riche, « pourpre », il esquisse une image secondaire, celle d'un sarcophage, tout en décrivant d'une manière fort pittoresque les splendeurs du couchant. Transformant légèrement la pensée de la phrase « mon solitaire amour », il arrive à renforcer cette nouvelle image du sarcophage : « à ne tendre royal ». Le miracle est accompli : par des tournures d'abstraction pure, Mallarmé réussit à faire vivre deux images vraiment concrètes — celle d'un coucher glorieux du soleil, celle d'un tombeau royal.

Une troisième tendance concerne les moyens de condensation. Les premiers poèmes, trop pris dans le courant parnassien, proposaient des figures étendues, expliquées jusqu'au dernier mot. Dans son travail de perfectionnement, dans les nouveaux vers qu'il compose, Mallarmé s'acharne à obtenir une condensation aussi complète que possible de chaque phrase et de chaque métaphore. Il cherche partout des formes serrées de présentation afin de faire valoir, en toute sa puissance, le choc des idées et des mots.

De ce désir de tout comprimer viennent deux résultats tout à fait opposés : une simplicité frappante de forme, une complexité touffue de pensée. Tandis que la construction de chaque métaphore est condensée, simplifiée, réduite à sa structure la plus élémentaire, la pensée directrice s'approfondit, se soutient de détails complémentaires judicieusement choisis. Elle entraîne avec elle des sensations plus riches, des images plus vives, un symbolisme plus profond, plus obscur. Les mots sont juxtaposés hardiment ; les idées, les sentiments, les images sont superposés, fondus les uns dans les autres. Les sous-entendus abondent ; la suggestion et l'évocation règnent en puissance absolue. Petit à petit, Mallarmé accomplit son dessein presque surhumain de créer par l'évocation seule, ne voulant jamais rien nommer. Il laisse libre champ à l'imagination et à l'intelligence de ses lecteurs.

Les exemples sont fréquents de ce travail de condensa-

tion et de perfectionnement. Dans la première version du *Pitre châtié*, en 1864, Mallarmé formule cette figure trop expliquée, trop détaillée. Foncièrement allégorique, elle donne dès le début la clef du poème :

Pour ses yeux — pour nager dans ces lacs, dont les quais
Sont plantés de beaux cils qu'un matin bleu pénètre
J'ai, Muse, — moi, ton pitre, — enjambé la fenêtre
Et fui notre baraque où fument les quinquets.

La figure définitive se fait remarquer surtout par la hardiesse de sa construction. Plus de détails descriptifs, plus d'explications, plus de remplissage. Chaque mot existe pour des raisons péremptoires ; tous sont indispensables. Ils sont liés ensemble audacieusement, brutalement. La concordance ne reste plus entre les yeux et le lac ; les yeux deviennent véritablement le lac, tandis qu'en même temps est indiquée la forme vague des fenêtres de la baraque :

Yeux, lacs avec ma simple ivresse de renaître
Autre que l'histrion qui du geste évoquais
Comme plume la suie ignoble des quinquets,
J'ai troué dans le mur de toile une fenêtre.

(*Le pitre châtié*, p. 20.)

Encore, des thèmes entiers peuvent être supprimés, remplacés par d'autres détails qui soutiennent mieux l'unité essentielle de la figure. Pour exprimer l'analogie entre la fumée bleue du tabac et les fleurs, Mallarmé adopte en 1866 une métaphore décousue et embrouillée. Elle présente trop de thèmes, ne suggérant pas d'une façon persuasive les liens qui les unissent :

Au treillis apaisant les barreaux de prisons,
Sur l'azur enfantin d'une chair éclaircie,
Le tabac grimpe avec de sveltes feuillaisons.

(*A un pauvre.*)

Dans la version définitive, Mallarmé change légèrement la correspondance, tout en comprimant la figure. Maintenant, la fumée du tabac le fait penser moins à une plante grimpante qu'à l'encens montant dans l'église. Probablement

ce changement de correspondance vient du fait qu'il a voulu éviter le mot « chair », trop concret ¹. Il crée une métaphore plus serrée, bien construite :

Eglise avec l'encens que toutes ces maisons
Sur les murs quand berceur d'une bleue éclaircie
Le tabac sans parler roule les oraisons,

(*Aumône*, p. 46.)

De l'image primitive il garde le décor — l'intérieur d'une salle avec des gens qui fument. Mais en même temps que la fumée monte dans l'air, elle devient encens d'église. Il y a ici une image visuelle simple divisée en deux, puis encore une fois sublimée en une seule ². Une multiplicité d'intérêts et de détails fusionnent en une métaphore complexe, comprimée en trois vers de poésie.

La condensation, selon Mallarmé, est un moyen admirable d'arriver à un très puissant degré d'évocation et de suggestion.

La quatrième tendance de ce perfectionnement démontre les efforts de Mallarmé pour obtenir des effets plus heureux d'harmonie et de rythme. Hanté par le désir d'introduire dans chaque vers des procédés musicaux, harcelé par le goût de la perfection absolue en matière de forme, il s'obstine à chercher des tournures essentiellement mélodieuses pour mieux atteindre la littérature pure qu'il rêve. Il scrute les moindres mots de chaque phrase, dissèque et analyse chaque vers. Permettez-moi de citer, de M. Moere, un petit épisode qu'il raconte dans ses souvenirs. « Mallarmé, écrit-il, reçut le poème écrit en français par Swinburne et intitulé *Nocturne*. Ce poème débute ainsi :

L'amour écoute et se penche sur l'onde
Pour recueillir rien qu'un souffle d'amour.

‘ Je me demande, dit Mallarmé, si Swinburne m'en voudrait de modifier un peu le second vers, simplement pour l'euphonie et de dire :

Pour ne cueillir rien qu'un ³ ... ’ »

1. Cooperman : *Op. cit.*, p. 70.

2. Cooperman : *Op. cit.*, p. 69.

3. Moore : *Souvenirs, Figaro*, 13 oct., 1923.

Inutile de dire que Swinburne finit par accepter la modification.

Cette anecdote illustre bien le soin que prend le Maître pour assurer ses harmonies poétiques. Dans la correction de certaines métaphores trois idées le dirigent : d'abord le besoin d'une harmonie absolue capable de donner l'atmosphère du poème et de faire éprouver profondément par le lecteur chaque sensation, ensuite la nécessité de choisir le mot exact selon les règles de la grammaire française tout en exprimant aussi nettement que possible la pensée principale, finalement l'obligation de créer des vers parfaits, classiques. Si Mallarmé défend les intérêts des jeunes qui affectionnent le vers libre, il ne se permet jamais l'emploi de cette forme nouvelle.

Parfois, les remaniements pour l'harmonie et pour le rythme ne concernent qu'un ou deux mots. D'autres fois, ils entraînent des modifications plus sérieuses, transformant complètement les métaphores. Ici, Mallarmé remplace un seul mot dans le vers, renouvelant la figure :

Que dore la main chaste de l'Infini¹...

(*Les fenêtres.*)

Que dore le matin chaste de l'Infini...

(*Les fenêtres*, p. 27.)

Sans doute, la substitution de « matin » à « main » crée une métaphore plus mallarméenne étant à la fois plus originale, moins définitive. Mais aussi cette modification a été déterminée par des raisons d'euphonie aussi bien que par un besoin d'accord avec les règles strictes de la prosodie. Mallarmé ne veut pas laisser un vers de onze pieds où se trouve cette union tonale un peu dure de « main chaste ».

Les changements sont encore plus importants dans les deux premiers vers du sonnet *Victorieusement fui*. Dans la version datée de 1866, le poème commence par une description dans laquelle manque presque complètement la riche sonorité qui caractérise la version définitive :

Toujours plus souriant au désastre plus beau...

(*Sonnet.*)

1. Peck : *Stéphane Mallarmé*, Bookman, nov. 1898, p. 229.

A mon avis, c'est le mot « désastre » que Mallarmé change le premier, trouvant en celui de « suicide » une image plus puissante, plus appropriée aux idées suggérées par le rouge du soleil couchant. Mais regardons le vers dès la substitution de ce mot :

Toujours plus souriant au suicide plus beau...

Ronflement sonore des voyelles « ou », bruit sinistre des consonnes « s », répétition inutile du mot « plus ». Il faut remodeler la phrase, introduire des mots amples, riches de suggestion mélodique aussi bien que sensorielle et intellectuelle. Le vers se déroule maintenant avec une dignité triomphale :

Victorieusement fui le suicide beau...

(*Victorieusement fui...*, p. 126.)

Le deuxième vers de la forme originale du même sonnet présente des difficultés analogues :

Soupirs de sang, or meurtrier, pâmoison, fête.

On se demande comment Mallarmé a publié, même au commencement de sa carrière, un vers aussi laid. Le sifflement des « s » au commencement du vers, le son rauque du yod dans « meurtrier » et l'agencement baroque des voyelles dans le mot « pâmoison » rendent impossible une musique verbale mélodieuse. Sans compter que cette progression de termes très longs est mal terminée par l'arrêt brusque d'un monosyllable. Ainsi Mallarmé polit le vers en se dirigeant toujours vers une harmonie plus subtile. « Tison de gloire » remplace « fête ». C'est une phrase plus pittoresque, plus colorée. Aussi est-elle chargée de puissance évocatoire. De même, la phrase « sang par écume » est mise à la place de « soupirs de sang », également plus pittoresque, associant à la fois les nuages rouges de l'horizon et les vagues de la mer. D'ailleurs le mot « soupirs » était justifié surtout par celui de « désastre », maintenant disparu. Grâce aussi à la suppression de ce mot principal, « désastre », Mallarmé peut omettre les termes de « meurtrier » et de

« pâmoison », l'un parce qu'il est compris dans le mot « suicide », l'autre parce qu'il reste incompatible avec ce dernier. Le mot « or » est laissé dans toute sa force solitaire, tandis que celui de « tempête » introduit des thèmes nouveaux mais qui s'accordent bien avec l'atmosphère générale. Et voici le vers remodelé, composé d'une suite imposante de métaphores :

“ Tison de gloire, sang par écume, or, tempête ! ”

Forcément, diviser ainsi les tendances du perfectionnement des métaphores en quatre groupes définitifs, c'est adopter des divisions arbitraires, plus ou moins fausses qui n'existent certainement pas. Le travail de Mallarmé est continu, complet. A chaque moment il vise une forme métaphorique aussi parfaite que possible.

Peut-être l'analyse des changements d'un poème entier présenterait-elle d'une façon plus nette le perfectionnement graduel des métaphores mallarméennes. Prenons, par exemple, *Le Sonneur*, dont il existe quatre versions. La première fut publiée dans l'*Artiste* du 15 mars, 1852. C'est une tentative assez juvénile dans le style plutôt parnassien, mais sans couleur, sans originalité extraordinaire :

Cependant que la cloche enivre sa voix claire
De l'air plein de rosée et jeune du matin,
Et fait à la faucheuse entonner, pour lui plaire,
Un angelus qui sent la lavande et le thym ;

Le sonneur essoufflé, qu'un cierge pâle éclaire
Chevauchant tristement en geignant du latin,
Sur la pierre qui tend la corde séculaire,
N'entend descendre à lui qu'un tintement lointain.

Je suis cet homme. Hélas ! dans mon ardeur peureuse,
J'ai beau broyer le câble à sonner l'idéal,
Depuis que le Mal trône en mon cœur lilial

La voix ne me vient plus que par bribes et creuse.
— Si bien qu'un jour, après avoir en vain tiré,
O Satan, j'ôterai la pierre et me pendrai !

La deuxième, version intermédiaire, fut montrée à Mendès et à ses amis du Parnasse en 1864. Les modifications se limitent à la première strophe :

Cependant que la cloche enivrant sa voix claire
De l'air plein de rosée et jeune du matin
Invite la faucheuse à chanter pour lui plaire
Un Angelus qui sent la lavande et le thym.

La troisième parut dans le *Parnasse contemporain* de 1866. Le poème entier a été retravaillé ; il prend déjà une tournure symboliste :

Cependant que la cloche éveille sa voix claire
A l'air pur et limpide et profond du matin
Et passe sur l'enfant qui jette pour lui plaire
Un angelus par brins de lavande et de thym,

Le sonneur effleuré par l'oiseau qu'il éclaire
Chevauchant tristement en geignant du latin
Sur la pierre qui tend la corde séculaire,
N'entend descendre à lui qu'un tintement lointain.

Je suis cet homme. Hélas ! de la nuit désireuse,
J'ai beau tirer le câble à sonner l'Idéal,
De froids Péchés s'ébat un plumage féal,

Et la voix ne me vient que par bribes et creuse !
Mais, un jour, fatigué d'avoir enfin tiré,
O Satan, j'ôterai la pierre et me pendrai.

La quatrième, définitive, comporte très peu de remaniements. Les changements les plus importants se trouvent tous dans la première stance :

Cependant que la cloche éveille sa voix claire
A l'air pur et limpide et profond du matin
Et passe sur l'enfant qui jette pour lui plaire
Un angelus parmi la lavande et le thym. "

Dans le premier vers se font voir les menues corrections typiques de Mallarmé :

- 1 Cependant que la cloche enivre sa voix claire...
- 2 Cependant que la cloche enivrant sa voix claire...
- 3, 4 Cependant que la cloche éveille sa voix claire...

« Enivre », c'est pour ce poème un verbe assez banal, terre à terre. Dès le commencement, Mallarmé a voulu y ajouter des éléments secondaires. En employant le participe présent, il pense y introduire plus d'énergie et d'action. Cependant, insatisfait, il cherche plus loin. Son choix final se présente, terme assez vague, mais chargé d'un certain pittoresque. Il évoque le tintement de la cloche qui sonne ¹, il suggère le réveil du matin et la joie de vivre.

Des changements analogues se montrent partout, chaque vers faisant preuve de l'étude minutieuse qu'a faite le poète :

1, 2 De l'air plein de rosée et jeune du matin...

3, 4 A l'air pur et limpide et profond du matin...

Dans cette figure-ci les termes trop précis, trop « explicatifs » de « plein de rosée » et « jeune du matin » ont été remplacés par des mots plus abstraits, mais dotés de charges poétiques. Ils sont capables d'amener de lointaines associations. Ainsi, par l'introduction de la série « pur, limpide et profond », Mallarmé fait appel à l'élément de l'eau, thème favori chez lui. Ces mots réunissent le ciel et l'eau, les mélangeant d'une façon si intime qu'ils deviennent presque inséparables. Tout en se rendant très bien compte que Mallarmé décrit le ciel, on pense voir une étendue d'eau profonde, tranquille, qui ressemble à ce ciel bleu. Au lieu d'une image simple, Mallarmé a créé une figure complexe.

Le troisième vers a subi trois changements en ce qui concerne substantif et verbe :

1 Et fait à la faucheuse entonner pour lui plaire...

2 Invite la faucheuse à chanter pour lui plaire...

3, 4 Et passe sur l'enfant qui jette pour lui plaire...

Le substantif « faucheuse » est échangé contre celui d'« enfant ». Mallarmé supprime ainsi les traits d'une image nette en faveur d'une figure plus vague, plus généralisée. Surtout le mot « enfant » convient mieux à l'idée de fraî-

1. Cooperman : *Op. cit.*, p. 60.

cheur et de jeunesse du matin. D'ailleurs Mallarmé a beaucoup tâtonné avant de trouver le verbe exact capable d'interpréter précisément son sentiment. Le mot « entonner » lui semble trop fort, trop lourd pour la figure délicate qu'il est en train d'esquisser. Il s'associe plus volontiers à un chant vigoureux, tel que la *Marseillaise*. La première modification, employant les verbes « inviter » et « chanter », bien que mieux au point de vue légèreté et jeunesse, laisse à désirer par sa tournure sans originalité. Dans la version définitive, les mots, pleins de suggestion quoique simples, sont en accord avec l'image. Le verbe « passer » évoque le son des cloches qui passe comme la brise légère sur les champs ; celui de « jeter », l'idée d'élan et de vie indiquée trop pesamment dans la première forme avec « entonner ». Ces mots, par leur mélodie délicate, par la multiplicité d'« e » muets, aident à créer l'atmosphère et à souligner l'idée principale, remplaçant favorablement les sons pompeux d'« entonner » et d'« invite à chanter ».

La transformation d'une image ordinaire en image pittoresque, puis la suppression des éléments trop concrets, se font voir dans les remaniements suivants :

- 1 Un angelus qui sent la lavande et le thym...
- 2 Un Angelus qui sent la lavande et le thym...
- 3 Un angelus par brins de lavande et de thym...
- 4 Un angelus parmi la lavande et le thym...

Sans aucun doute, le premier vers ne peut rester. Trop banal, il ne crée qu'à peine l'image voulue. Dans les premières modifications, Mallarmé essaie de souligner la force de l'image en ajoutant la majuscule au substantif « angelus ». Par les procédés de personnification, il tâche d'introduire dans la figure des valeurs spéciales symboliques. Cependant, ces changements ne le satisfont point. Il enlève la majuscule, changeant le verbe « sentir » contre les mots concrets « par brins ». Une image se présente, piquante, pittoresque. L'enfant jette en l'air les premières notes de l'angelus comme il lance les brins des fleurs qu'il vient de cueillir dans les champs. Mais ceci non plus ne contente pas Mallarmé. Les éléments réalistes sont trop mar-

qués. Ainsi les deux mots « par brins » sont remplacés dans la version définitive par la préposition « parmi », qui, en conjonction avec le verbe « jeter », suggère d'une façon moins « naturaliste » la même image.

Un autre vers encore fait voir le progrès du banal vers l'original, occasionnant la suppression de certains détails trop ordinaires et l'addition par association de traits nouveaux :

- 1 Le sonneur essoufflé qu'un cierge pâle éclaire...
- 3 Le sonneur effleuré par l'oiseau qu'il éclaire...

La première version est plutôt réaliste, une simple description. Dans la dernière, le point d'emphase est déplacé du « cierge » au « sonneur » qui joue désormais le rôle principal dans la métaphore. La description du cierge est supprimée presque complètement ; il n'en reste qu'une allusion lointaine dans le verbe « éclaire ». Mais ce cierge a évoqué pour Mallarmé la vision d'un oiseau qui volète autour, effrayé par la lumière pâle. Il touche de ses ailes le sonneur. Pour renforcer cette image, Mallarmé remplace le mot ordinaire « essoufflé », trop réel, qui ne précise qu'une figure banale, par un adjectif plus suggestif « effleuré ». Cette épithète unit à la fois le substantif « oiseau » et le verbe « éclaire ». Ainsi les trois images du sonneur fatigué, du cierge pâle, de l'oiseau effaré, sont liées ensemble, dans une seule figure complexe et serrée.

Le penchant de supprimer tout détail inutile, d'éviter tout soupçon de répétition, gouverne les changements dans les deux vers suivants :

- 1 Je suis cet homme. Hélas ! dans mon ardeur peureuse...
- 3 Je suis cet homme. Hélas ! de la nuit désireuse...

L'idée de « mon ardeur peureuse » est sous-entendue dans l'interjection « hélas ¹ ». A quoi bon la répéter, pour créer un hémistichisme de seul remplissage. Par l'introduction du mot « nuit », Mallarmé continue une idée suggérée par l'obscurité intérieure du clocher. Il souligne en même

1. Cooperman : *Op. cit.*, p. 61.

temps que le sonneur, fatigué de la vie, désire voir venir la nuit, symbole de la mort.

La transmutation d'une figure pittoresque en image plus abstraite se fait voir encore une fois dans la construction de cette phrase allégorique :

1. J'ai beau broyer le câble à sonner l'idéal...

3. J'ai beau tirer le câble à sonner l'Idéal...

Le changement du verbe, tout en enlevant une certaine force détaillée, ajoute plus de vérité à la figure. En ce cas-ci, Mallarmé sait que le verbe plus ordinaire est plus vrai, le plus conforme à l'expression de sa pensée. Il veut mettre en relief le geste mécanique du sonneur qui « tire le câble » régulièrement, patiemment, jusqu'au dernier moment où il se tue. Pour relever la figure qui tombe dans l'allégorie pure, Mallarmé écrit le mot « idéal » avec une majuscule, introduisant ainsi les éléments de personnification et de précision, renforçant les valeurs symboliques.

Les dernières modifications importantes se trouvent dans l'image suivante où l'intérêt est transféré d'un sentiment intérieur à une sensation extérieure :

1. Depuis que le Mal trône en mon cœur lilial...

3. De froids Péchés s'ébat un plumage féal...

Dans la première version, qui décrit une émotion intime, la personnification est peu intéressante, calquée sur la figure d'un roi qui règne, tandis que l'adjectif « lilial » se révèle curieux, guindé, un désaccord tonal avec la mélodie du poème. Ce trait-ci est supprimé dans la version postérieure, le mot « Mal » remplacé par une circonlocution assez imagée quoique composée seulement de mots abstraits. On remarque dans le mot « plumage » la suite de la figure de l'oiseau déjà suggérée dans une strophe antérieure — preuve d'une harmonie plus continue, d'une construction plus forte dans les images du poème. Un détail encore se fait voir, typique du style mûr de Mallarmé : c'est la transposition de l'épithète « froid » qui appartient en réalité au « plumage » et qui, attribué au mot « péchés », souligne la tournure symbolique.

Le poème entier a été complètement renoué, renforcé, par le changement assidu des moindres mots qui composent les métaphores.

D'ailleurs, presque tous les poèmes et les articles en prose de Mallarmé ont été travaillés, perfectionnés, les métaphores peu à peu précisées, sublimées, mises en valeur. Les versions innombrables des poèmes le prouvent, les scolies nombreuses d'*Igitur* aussi, où les métaphores sont divisées, étudiées, réunies, renouvelées, avant d'atteindre la forme éminemment abstraite et cérébrale de la version qu'on croit définitive ¹.

Cependant, Mallarmé ne se trompe guère. Les aménagements qu'il pratique dans la construction de ses figures de rhétorique sont toujours des améliorations évidentes. En travaillant ses images, il ne les gâte point. Et si, à de rares intervalles, il réussit du premier coup à créer une métaphore satisfaisant à ses goûts exigeants, il la laisse dans son état primitif, n'essayant point de la modifier. Ainsi, en dépit des nombreux changements des figures du sonnet *Victorieusement fui...*, les deux derniers vers restent intacts. Il ne revient même pas sur son choix de ponctuation :

Comme un casque guerrier d'impératrice enfant
Dont pour te figurer il tomberait des roses ².

De même, le poème intitulé *Hommage à Wagner* n'a jamais été transformé. Dès le commencement, il semble avoir répondu à l'idéal absolu de son auteur.

L'étude des variantes dans les métaphores mallarméennes met en lumière les deux côtés du génie de Mallarmé — la stérilité de son inspiration et son idéal élevé de la perfection absolue. Au lieu de se lancer dans des thèmes

1. Quoique des exemples fort intéressants du perfectionnement des métaphores se trouvent dans *Igitur*, je n'ai pas voulu m'en servir pour la composition de ce chapitre. Le poème n'étant pas publié du vivant de Mallarmé, une version définitive n'existe pas. M. Bonniot a dit lui-même qu'il a choisi le texte plus ou moins arbitrairement entre des scolies nombreuses, essayant de deviner la décision qu'aurait pu prendre Mallarmé.

2. Bonniot : *Genèse*. R. Fr., 15 avril 1929, p. 642.

nouveaux, dans des sujets divers, il se borne à analyser ses anciennes compositions pour les corriger, les perfectionner. Ce travail patient se résout, en dernier lieu, à l'examen appliqué du vocabulaire signifiant le renouvellement de verbes, substantifs et adjectifs aussi bien que l'arrangement revisé de virgules, points d'exclamation et d'interrogation. Les moindres changements chez Mallarmé peuvent influencer sur la valeur de la métaphore. « Il faut beaucoup de patience », dit Valéry au sujet de la poésie mallarméenne en général, citation qui peut être facilement appliquée au perfectionnement des figures de rhétorique, « il faut beaucoup de patience, d'obstination et d'industrie, dans notre art, si nous voulons produire un ouvrage qui ne paraisse enfin qu'une série de ces coups rien qu'heureux, heureusement enchaînés ; et si nous prétendons encore que notre poème aussi bien séduise les sens par les charmes des rythmes, des timbres, des images, qu'il résiste et réponde aux questions de la réflexion, nous voici attablés au plus déraisonnable des jeux ¹. »

1. Valéry : *Je disais à...* N. R. F., XXXVIII, 1932, p. 829.

CHAPITRE VI

LE ROLE DES MÉTAPHORES MALLARMÉENNES

Les métaphores mallarméennes entrent véritablement dans la structure de chaque ouvrage en prose ou en vers, faisant partie de la substance même de la composition, servant de moyen de développement à la pensée principale de l'auteur. Il est impossible de les séparer de l'œuvre à laquelle elles appartiennent sans leur enlever la plus grande partie de leur puissance et de leur charme, sans risque de les déformer et de les dénaturer. Mallarmé lui-même souligne le fait : « Coupable, proclame-t-il, qui, sur cet art, avec cécité opérera un dédoublement : ou en sépare, pour les réaliser dans une magie à côté, les délicieuses, pudiques, pourtant exprimables, métaphores ¹. »

Or, dans chaque œuvre de Mallarmé, les métaphores jouent un rôle prépondérant. Elles sont foncièrement nécessaires, ne brillant que pour exprimer. Elles n'ont pas de raison d'être en elles-mêmes ; elles existent uniquement pour faire vivre le poème ou l'article. N'ayant pas de sens entier et indépendant, elles ne peuvent être vraiment comprises qu'en relation avec l'œuvre entière. Ainsi, chaque ouvrage mallarméen est une série continue d'images qui le crée et l'enrichit. Une atmosphère de suspens y règne, une gradation de puissance émotionnelle et intellectuelle jusqu'au point culminant qui marque la fin de la composition. Une impression générale fort harmonieuse se dégage de ces métaphores étroitement liées, inspiratrices à la fois de rêverie et de réflexion. « Installer,

1. *Divagations* : *Magie*, p. 327.

dit Mallarmé, par la convergence de fragments harmoniques à un centre, là même, une source de drame latente qui reflue à travers le poème désigne la manière ¹... »

La formation des poèmes par ce jeu brillant de métaphores complexes est d'une subtilité et d'une science remarquables. Il semble que chacun soit né d'une image visuelle, tel *Apparition*, ou d'une harmonie saisissante de mots ou de rythmes, tel *Mes bouquins fermés sur le nom de Paphos*. Cette image ou cette mélodie fait naître chez Mallarmé des impressions, des pensées et des rêveries. Elles se présentent vaguement, se définissant et se précisant au cours du poème. Le développement se fait par des figures et des harmonies complémentaires qui se suggèrent et se complètent.

D'ailleurs, les poèmes mallarméens sont des constructions esthétiques, curieusement bâties, érigées avec labeur ² et patience. C'est l'œuvre d'une logique consciente et travaillée. Tout y est bien arrangé, bien ordonné. Voici des vers qui deviennent des spécimens d'essais linguistiques par excellence. Ce sont des exercices, des recherches savantes de syntaxe et de style. Mallarmé n'emploie que les formes classiques de la prosodie. Pas de vers curieux aux pieds variés. Il se sert de l'alexandrin rigide, ou de l'octosyllable plus léger, cherchant toujours des rimes riches, des systèmes compliqués de composition. En même temps, il insiste pour que ses images soient frappantes, originales, ses rythmes mélodieux et persuasifs. Il semble créer délibérément des obstacles pour le seul plaisir de les surmonter par la puissance de ses connaissances techniques.

Dans chaque poème on peut voir les indices de ce travail conscient. La trame en est composée de thèmes habilement entrecroisés, faisant jouer des effets d'accord parfait et de contradiction hardie. Les métaphores paraissent souvent factices, déterminées par les besoins d'un rythme spécial ³ ou appelées par la rime. M. Ghil cite de Mallarmé

1. *Divagations : Planches et feuillets*, p. 219.

2. Le Blond : *Sur Stéphane Mallarmé : La Plume*, 1898, p. 598.

3. Voir les exemples du chapitre v où Mallarmé a modifié les

la confession suivante : « à moi, à d'autres, il (Mallarmé) a complaisamment dévoilé que d'aucuns de ses Sonnets dernière manière ont été composés selon le procédé de Bouts-rimés ¹. » Il donne comme exemple le célèbre sonnet *Ses purs ongles très haut dédiant leur onyx*, affirmant que le mot curieux « ptyx » a été introduit tout simplement pour compléter une rime en « yx » :

Ses purs ongles très haut dédiant leur onyx,
L'Angoisse, ce minuit, soutient, lampadophore
Maint rêve vespéral brûlé par le Phénix
Que ne recueille pas de cinéraire amphore

Sur les crédençes, au salon vide : nul ptyx,
Aboli bibelot d'inanité sonore,
(Car le Maître est allé puiser des pleurs au Styx
Avec ce seul objet dont le Néant s'honore).

Mallarmé employait probablement le même procédé de composition dans la plupart de ses poèmes. La facture en est intéressante en particulier dans le rondel *Hommage à Puvis de Chavannes* où les métaphores des deux premières strophes sont déterminées par des vers finissant par la même rime et les mêmes mots :

Toute Aurore même gourde
A crisper un poing obscur
Contre des clairs d'azur
Embouchés par cette sourde

A le pâtre avec la gourde
Jointe au bâton frappant dur
Le long de son pas futur
Tant que la source ample sourde...

Pas de laisser-aller ni de négligence dans la poésie mallarméenne. Le poète forme toujours des constructions éminemment logiques, soigneusement ordonnées selon les exigences d'un goût raffiné et idéaliste. « Le hasard n'en-

métaphores pour les accorder plus parfaitement à des rythmes spéciaux.

1. Ghil : *Les dates et les œuvres*, p. 222.

tame pas un vers, écrit-il lui-même, c'est la grande chose. Nous avons, plusieurs, atteint cela, et je crois que, les lignes si parfaitement délimitées, ce à quoi nous devons viser surtout est que, dans le poème, les mots — qui déjà sont assez eux pour ne plus recevoir l'impression du dehors — *se reflètent les uns sur les autres jusqu'à paraître ne plus avoir leur couleur propre, mais n'être que les transitions d'une gamme*¹. »

Cette construction savante des poèmes est souvent comparée à la technique de la composition musicale. La comparaison est exacte et explique d'une façon précise l'idéal qui a toujours inspiré l'auteur. Pour Mallarmé, il s'agissait dans la littérature de « reprendre à la musique son bien », ou plutôt de développer les qualités musicales innées de la littérature afin de produire une musique plus parfaite, à cause de son abstraction pure, que celle des instruments. Il composait une « musique des mots ² » où la valeur des syllabes individuelles et des vers entiers entrait dans la considération de la beauté harmonieuse du poème complet. Les métaphores, chez lui, jouent le rôle de thèmes et de mélodies, se présentant, se groupant autour de l'idée principale pour l'expliquer, la compléter.

L'étude de cette technique musicale des métaphores révèle un progrès continu des formes élémentaires vers des constructions plus complexes, plus habiles.

Les premiers poèmes sont des développements musicaux très simples. Sur un thème donné, Mallarmé construit une petite mélodie claire et directe, maintenue sur un seul ton, exprimant une seule sensation ou une seule pensée. Dans la recherche des syllabes, il suit de très près les poètes parnassiens, mais, tandis que ces derniers se limitent à des trouvailles incidentes ³, Mallarmé sait donner à chaque morceau une unité de ton musical grâce à cette consciencieuse logique qui crée le thème et qui choisit soigneusement les moyens d'expression. Ce sont des morceaux pour un seul

1. *A Coppée*, 5 décembre 1866, R. D. M., 1 octobre 1933, p. 661.

2. Woolez : *Wagner*, p. 100.

3. Wyzewa : *Mallarmé : La Vogue*, 1886, p. 367.

instrument — à mon avis pour piano — parfaits, savamment composés, mais chez lesquels manquent la grandeur et la profondeur de l'instrumentation des œuvres postérieures.

Or, à partir de l'*Après-midi d'un faune*, Mallarmé emploie des procédés plutôt symphoniques. Il essaie d'obtenir « l'orchestration du poème » par des moyens d'« instrumentation verbale ¹ ». Ses poèmes deviennent des symphonies d'images et d'analogies. Les motifs et les thèmes se superposent, s'influencent et se confondent ; les métaphores s'entre-croisent, se répètent, se transforment. Le but que vise Mallarmé de présenter simultanément, par des phrases figurées, des émotions, des sensations, des réflexions et des idées, est semblable à celui d'un compositeur sachant diriger le jeu complexe d'un grand orchestre où tous les instruments jouent ensemble, avec des timbres différents, les variations de la même mélodie. Dans les vers classiques de l'*Après-midi d'un faune*, par exemple, Mallarmé a introduit un « accompagnement musical ² », « une sorte de jeu pianoté autour ² ».

Le procédé est continué dans les derniers sonnets. L'orchestration du poème dépend maintenant des « idées harmoniques ³ ». La pensée directrice est énoncée par l'image centrale qui est entourée et soutenue, développée et élaborée par des métaphores complémentaires qui l'« harmonisent ». La structure même des sonnets est faite d'analogies. C'est une composition symphonique complexe et nuancée, destinée à révéler de la façon la plus complète toute la subtilité de la pensée de l'auteur.

Le dernier développement dans la disposition symphonique des poèmes se montre dans le *Coup de Dés*. Ici, c'est une musique pour ainsi dire visuelle. L'orchestration des métaphores se présente non seulement d'une façon auditive et intellectuelle, mais aussi d'une manière concrète, grâce à l'arrangement typographique si ingénieux.

1. Ghil : *Op. cit.*, p. 227.

2. Hurêt : *Op. cit.*, p. 62. Citation de Mallarmé.

3. Mockel : *Op. cit.*, p. 56.

Les thèmes s'unissent et se séparent, les figures se choquent et se confondent, se continuent et se créent. Si intime est l'union des images qu'il est presque impossible d'en dégager une seule pour l'analyser à part. En lisant le poème, il semble que l'on entende exécuter par un orchestre très complet une symphonie instrumentale fort complexe. C'est la tentative, nous dit Valéry, de « plaquer une harmonie visuelle sur une mélodie intellectuelle préexistante ¹ ».

Retournons pour essayer d'analyser l'arrangement des figures dans le sonnet *Le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui*. Le poème, par sa construction habile, fait penser à une petite symphonie où les thèmes musicaux varient et se répètent :

Le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui
Va-t-il nous déchirer avec un coup d'aile ivre
Ce lac dur oublié que hante sous le givre
Le transparent glacier des vols qui n'ont pas fui !

Un cygne d'autrefois se souvient que c'est lui
Magnifique mais qui sans espoir se délivre
Pour n'avoir pas chanté la région où vivre
Quand du stérile hiver a resplendi l'ennui.

Tout son col secouera cette blanche agonie
Par l'espace infligée à l'oiseau qui le nie,
Mais non l'horreur du sol où le plumage est pris.

Fantôme qu'à ce lieu son pur éclat assigne,
Il s'immobilise au songe froid de mépris
Que vêt parmi l'exil inutile le Cygne.

L'image centrale du poème est celle d'un cygne pris dans la glace d'un lac et qui tâche de se libérer. Cet oiseau symbolise le poète stérile qui a négligé les sources d'inspiration lyrique, préférant s'adonner à un art pur, plus difficile, plus ingrat. Lui aussi est condamné à l'impuissance et à l'exil, incapable de se sauver. Autour de cette figure centrale se range une série de thèmes et de métaphores

1. Valéry : *Fragments*, p. 25.

« harmoniques » qui en dépendent. On y trouve des scènes d'hiver et d'exil, des images de captivité et de liberté, des figures d'impuissance et de souffrance, des variations sur les thèmes d'espoir et de résignation.

Dans la première strophe, le décor est indiqué, l'image centrale esquissée. On voit le cygne qui bat des ailes pour s'échapper de la glace et s'envoler. La netteté de cette vision est d'autant plus remarquable qu'elle est dégagée par l'ensemble de la strophe et non pas par quelques mots définis. Le mot « cygne », par exemple, n'y est pas employé. L'expression « un coup d'aile ivre » évoque la figure d'un oiseau ; le verbe « déchirer » suggère que cet oiseau est captif dans la glace ; le substantif « vols » indique le but de ses efforts. Rien n'y est précis. Seul le troisième vers, « ce lac dur oublié que hante sous le givre », donne une image nette de l'hiver et d'un lac gelé. Le premier vers, assez vague, résume la situation au moment de la composition du poème. Depuis longtemps le cygne est prisonnier ; de même le poète. Aujourd'hui, au commencement d'une nouvelle journée, vont-ils se sauver ? Le cygne peut-il se dégager de la glace ? Le poète va-t-il revenir sur sa décision de se conformer toujours à son Art exigeant ? Le dernier vers précise les indications en donnant plus de détails sur le passé. « Le transparent glacier des vols qui n'ont pas fui » désigne d'abord l'oiseau, couvert de neige, qui aurait pu se sauver, qui n'a pas voulu le faire, et qui maintenant est obligé de rester malgré lui ; ensuite le poète, qui a laissé passer les moments d'inspiration lyrique pour se consacrer aux compositions savantes mais froides, parfaites grâce à un travail patient et continu. Toutes ces figures sont fondues pour faire vivre l'image centrale du poème. Les mots sont choisis soigneusement selon une mélodie spéciale. Les sons durs et saccadés, « un coup d'aile ivre » et « ce lac dur oublié que hante sous le givre », aident à faire ressortir l'impression du froid avec la dureté scintillante du givre et de la glace, ainsi que les mouvements pénibles, frénétiques du cygne essayant de se libérer.

Dans la deuxième strophe, l'image centrale est légèrement transformée, montrant le développement du thème.

Le cygne lutte en vain contre son sort. Épuisé, il commence à s'y résigner. Au début de la strophe se trouve la première mention précise de l'oiseau, « un cygne d'autrefois ». C'est la phrase qui met au point la figure déjà esquissée par les mots « un coup d'aile » et « vols ». Le deuxième vers, « magnifique mais qui sans espoir se délivre », reprend les thèmes de la première strophe pour les résumer. Il souligne la signification des termes « oublié », « qui n'ont pas fui », et « d'autrefois ». Le troisième explique plus nettement encore la phrase « les vols qui n'ont pas fui », tandis que dans le quatrième revient le thème de l'hiver suggérant le paysage blanc, stérile. Le mot « ennui » de ce dernier vers introduit un autre thème du sonnet — celui de souffrance — idée qui va être élaborée dans les tercets suivants. Cette strophe est construite sur des mélodies exprimant l'épuisement, la souffrance et la résignation. Elles sont formées par des phrases aux voyelles traînantes, (des « i » et des « au »), aux consonnes douces et chuchotantes (des « s » et des « v »).

Dans la troisième strophe, l'image centrale se modifie encore une fois. Une dernière lueur d'espoir, un dernier moment de lutte. Le cygne secoue son plumage pour se débarrasser de la neige qui s'y colle ; puis, vaincu, il se résigne à la mort. Le premier vers fait appel d'abord à l'idée de l'hiver, ensuite à celle de la souffrance. « La blanche agonie » signifie à la fois la neige qui pèse sur le col du cygne, et la douleur qu'il éprouve de se sentir captif. Pour le poète, prisonnier aussi, l'adjectif « blanche » est évoqué par la couleur de la neige, ainsi que par celle du plumage de l'oiseau. Probablement aussi l'idée de la page vide y entre, symbole toujours pour Mallarmé de la stérilité poétique. Le deuxième vers répète les idées du premier. Tout en suggérant vaguement une scène d'hiver, il met en relief la valeur des phrases « vols qui n'ont pas fui », « autrefois », « pour n'avoir pas chanté la région où vivre ». Il s'applique à la fois au cygne et au poète. Le dernier vers, « mais non l'horreur du sol où le plumage est pris », continue la scène hivernale et précise encore l'image du cygne captif, les mots « horreur du sol » s'attachant au thème de douleur.

Dans cette strophe, on sent l'effort final de l'oiseau prisonnier. Les mots sont plus durs. Cependant, dans les deux premiers vers, on entend, grâce à l'emploi des consonnes « s » et « ch », le son de la neige qui tombe quand le cygne se secoue.

Le dernier tercet du sonnet décrit la mort du cygne. Le premier mot « fantôme » est en effet la conclusion logique de la phrase de la strophe précédente, « mais non l'horreur du sol où le plumage est pris ». Il se renforcera par le verbe « s'immobiliser » du vers suivant. Les termes « son pur éclat » s'appliquent d'abord au cygne, blanc et gelé, couvert du givre étincellant, ensuite au poète idéaliste qui rêve l'Absolu pur. Dans le vers suivant revient le thème de douleur. L'expression « au songe froid de mépris » désigne la réaction émotionnelle et intellectuelle après une période de souffrance intense, le mot « froid » y indiquant le rôle de l'hiver dans cette agonie. Le dernier vers résume les thèmes et les images du poème. Le verbe « vêtir » évoque la scène hivernale, la neige et le givre s'étalant partout sur le paysage comme un vêtement blanc. Les termes « exil inutile » suggèrent toute la souffrance physique et mentale, toute l'énergie vainement dépensée, toutes les décisions mal prises. C'est l'épithaphe à une vie manquée. Enfin, le mot final « Cygne », écrit avec majuscule, révèle tout le fond de symbolisme sur lequel est construit le sonnet. Dans cette dernière stance, les mélodies sont mourantes, modulées en mineur. Le sifflement léger du mot « Cygne », placé à la fin du sonnet, est comme le dernier soupir de l'oiseau qui meurt.

Ainsi, tout le poème est composé de métaphores « harmoniques » qui soutiennent l'image centrale. Il est façonné par des procédés plutôt musicaux au moyen de leitmotiv auquel est ajouté l'emploi habile d'assonances et allitérations pour faire ressortir les mélodies appropriées. Il existe une intime nécessité logique entre les thèmes et les figures essentielles au poème. Chaque métaphore découle de tout ce qui la précède, influe sur tout ce qui va suivre. Il n'y a pas un seul détail qui puisse être enlevé sans nuire à l'unité foncièrement harmonieuse du sonnet.

Une technique analogue se montre dans les articles en prose. Toute page de Mallarmé, soit poème en prose, soit article sérieux, expose le développement complet et entier d'une seule idée. Elle est composée d'après des constructions soignées, symétriques. Le dessin en est complexe, compliqué ; la place des mots correspond le plus subtilement, le plus méthodiquement à la coordination de toutes les nuances de la volonté artiste opérant par images sériees¹. Les métaphores sont bien arrangées, indispensables, ayant des raisons d'être indiscutables, vivifiant la pensée de l'écrivain.

Or, toute la puissance de suggestion et de rêverie, toute la force de réflexion des articles en prose, dérivent d'une suite de figures vives, bien formées, dépendant les unes des autres, chevauchant les unes sur les autres. La présentation de l'idée principale se fait par la répétition, avec variations, d'une seule métaphore ou d'un seul groupe de métaphores. La pensée maîtresse est alors continuée, expliquée, élaborée par d'autres figures qui s'animent à leur tour demandant aussi de nouveaux développements. La comparaison peut se faire, ainsi que pour la poésie, avec la musique symphonique. L'idée maîtresse du morceau devient le thème central, semblable au leit motiv wagnérien ; les métaphores complémentaires sont des « idées harmoniques » qui la soutiennent. Car, dans cette multiplicité de figures animées, Mallarmé ne perd jamais de vue l'idée centrale. Les morceaux en prose possèdent, chacun, une unité fondamentale, harmonieuse. Un progrès continu et logique s'y montre depuis le commencement jusqu'au dernier mot du dernier paragraphe.

D'ailleurs, la pensée de Mallarmé est toujours expliquée dans ses articles en prose. S'il part d'une figure déjà élaborée, s'il déploie sa pensée au moyen de métaphores, il n'oublie jamais de se servir au cours de l'élaboration de figures très précises pour bien souligner cette idée principale. Parfois, il l'explique en termes ordinaires, compréhensibles.

1. Ghil : *Op. cit.*, p. 247.

Prenons, par exemple, la page sur l'*Or*, du volume *Divagations* :

La très vaine divinité universelle sans extérieur ni pompes.

Ce refus à trahir quelque éclat doit peut-être cesser, dans le désespoir et si la lumière se fait de dehors : alors les somptuosités pareilles au vaisseau qui enfonce, ne se rend et fête ciel et eau de son incendie.

Pas, l'instant venu ostentatoire —

Qu'une Banque s'abatte, du vague, du médiocre, du gris.

Le numéraire, engin de terrible précision, net aux consciences, perd jusqu'à un sens.

Aux fantasmagoriques couchers du soleil quand croulent seuls des nuages, en l'abandon que l'homme leur fait du rêve, une liquéfaction de trésor rampe, rutilé à l'horizon : j'y ai la notion de ce que peuvent être des sommes, par cent et au delà, égales à celles dont l'énoncé, dans le réquisitoire, pendant un procès financier, laisse, quant à leurs existences, froid. L'incapacité des chiffres, grandiloquents, à traduire, ici relève d'un cas ; on cherche, avec cet indice que, si un nombre se majore et recule, vers l'improbable, il inscrit plus de zéros : signifiant que son total équivalait spirituellement à rien, presque.

Fumée le milliard, hors le temps d'y faire main basse : ou, le manque d'éblouissement voire d'intérêt accuse qu'élire un dieu n'est pas pour le confiner à l'ombre des coffres en fer et des poches.

Aucune plainte de ma badauderie déçue par l'effacement de l'or dans les circonstances théâtrales de paraître aveuglant, clair, cynique : à part moi songeant que, sans doute, en raison du défaut de la monnaie à briller abstraitement, le don se produit, chez l'écrivain, d'amonceler la clarté radieuse avec les mots qu'il profère comme ceux de Vérité et de Beauté.

Le poète, en regardant les splendeurs du coucher du soleil, peut se rendre compte de la valeur des sommes d'argent. Mais celles-ci, quoique symbolisées par l'or vif et clair, restent essentiellement matérialistes. Lui n'en a pas besoin, se consacrant tout entier à « amonceler la clarté radieuse avec les mots qu'il profère comme ceux de Vérité et de Beauté ».

Mallarmé joue sur les deux sens du mot « or », d'abord celui du métal servant dans le monde pour la vie matérielle, ensuite celui de la couleur jaune.

L'article commence par une figure. L'or (métal) est une divinité universelle, mais sans ostentation.

L'idée se continue dans une deuxième figure. L'or doit se montrer avec plus de cérémonie. Il doit sauter aux yeux, s'imposer comme un vaisseau qui brûle.

Le troisième paragraphe et le quatrième donnent l'explication des deux premiers, mais dans des termes moins figurés, ne faisant qu'une allusion lointaine à l'image du bateau incendié.

Dans la cinquième figure, Mallarmé indique la raison pour laquelle l'or doit se montrer en toute sa puissance. On ne se rend compte qu'avec beaucoup de difficulté de la signification des grands chiffres et des sommes imposantes. Cette image, moins importante que les autres, est tirée du mécanisme, ne s'accordant pas entièrement avec l'ensemble du morceau.

Tous les thèmes ci-dessus, Mallarmé les reprend dans la sixième métaphore pour les présenter en termes d'un coucher de soleil. Les nuages rougeâtres s'enfoncent à l'horizon comme des bateaux incendiés ; c'est une variante intéressante de la deuxième figure. Aussi, l'or du couchant ressemble-t-il à une « liquéfaction de trésor » ; voici mis en image frappante, tout ce qui est sous-entendu dans le mot « Banque ». Cette métaphore du couchant réunit les deux significations du mot « or ».

La septième division donne l'exposé de l'article. Si l'on comprend la valeur des grandes sommes en contemplant le coucher du soleil, on se rend compte également que cet or (métal) n'a pas une importance réelle : « son total équivaut spirituellement à rien, presque ». Cette phrase justifie le mot « vaine » de la première ligne du morceau, et amène la dernière figure, « à défaut de briller abstraitement. » Elle sert à lier plus étroitement ensemble les éléments variés qui composent l'article.

La huitième figure continue à souligner cette idée que l'or de lui-même n'a pas de valeur. Probablement c'est la

phrase précédente qui introduit l'image par association d'idées. Le milliard, comme la fumée, est illusoire, insaisissable. Mais aussi cette figure est-elle justifiée par l'image du bateau brûlant.

Deux images, peu harmonieuses, composent la neuvième figure. La phrase « élire un dieu » reprend le thème de la première métaphore, « l'or est une divinité ». La deuxième partie, « pour le confiner à l'ombre des coffres en fer et des poches », introduit une image plutôt extérieure à la série générale de l'article. Elle se lie vaguement par les mots « coffres en fer » à l'image de la Banque.

La dernière métaphore, mettant en relief le fait que le vrai poète ne doit pas travailler pour gagner de l'argent, se forme par l'union des deux significations du mot « or ». Le métal se distingue par une certaine « brillance », par une certaine utilité intrinsèque ; les mots par leur valeur individuelle et par leur « clarté radieuse ». Un balancement habile se fait voir à travers tout l'article, aboutissant dans ce dernier paragraphe où tous les thèmes employés sont réunis dans une seule figure, résumé de la pensée principale.

La métaphore est devenue une partie essentielle de l'œuvre mallarméenne. Dans les poèmes, dans les articles en prose, elle sert de point de départ, de moyen de développement et d'élaboration, puis de conclusion même. C'est un procédé complet et parfait, naturel et spontané. inhérent à l'esprit de l'écrivain.

CONCLUSION

La métaphore mallarméenne a-t-elle eu une influence réelle sur la littérature française ? A vrai dire, il semble bien que non. Curieuse, d'une perfection travaillée, elle reste seule, inimitable.

Mallarmé a vu passer chez lui la plupart des jeunes écrivains de son temps. Il leur a parlé, il leur a inculqué ses théories et son idéal. Mais il n'a jamais pu les initier aux procédés de ses figures de rhétorique.

Au commencement, ses contemporains ont mal compris cet art spécial. Ne voyant pas dans la métaphore mallarméenne une forme complète et parfaite, ils l'ont considérée comme l'accessoire d'un style incompréhensible, délibérément obscur, fabriqué sciemment par un écrivain qui voulait se moquer du public. Ils ne pensaient point à imiter un tel style artificiel, ni à l'employer dans des œuvres sérieuses.

Cependant, parmi les jeunes, tels René Ghil et Paul Valéry, plusieurs ont apprécié davantage les métaphores de Mallarmé. Ils débutent en suivant de tout près leur Maître ; puis, s'apercevant que cette technique ne s'accorde pas à leur inspiration individuelle, ils en modifient de plus en plus la formule pour se créer un style personnel. Ainsi, certaines phrases du jeune Ghil rappellent nettement le style mallarméen, plein de figures soutenues, de métaphores inattendues, composées d'un mélange hardi de concret et d'abstrait :

Donc, que luise au plein soleil d'une glose le mot de l'énigme,
et que du symbole éclat de songes de toute l'éternité soit pres-
sentie la nature divine...

(*Traité du verbe*, 19.)

Cependant, emporté par l'étude des valeurs mélodiques il quitte les modes mallarméens pour s'acheminer vers une « orchestration verbale » où la pensée et la couleur, la ligne et le son, tout peut être indiqué par les harmonies riches de mots dissemblables disposés sans signification véritable.

Une défection analogue est à remarquer chez Valéry, bien que ce soit lui qui reste toujours le plus fidèle à son Maître. Dans *Vers anciens*, des échos de Mallarmé abondent, ses procédés métaphoriques étant soigneusement appliqués :

La lune mince verse une lueur sacrée,
Toute une jupe d'un tissu d'argent léger,
Sur les bases de marbre où vient l'Ombre songer
Que suit d'un char de perle une gaze nacrée.

(*Féerie. Poésies*, 17.)

Mais Valéry a l'esprit plutôt mathématique. Il délaisse peu à peu les formes mallarméennes qui ont toujours un fondement réel, pour développer un type de figure algébrique. Son but est de mettre en relief une pensée essentiellement abstraite, et c'est uniquement pour en faire ressortir la force intellectuelle qu'il emploie des traits pittoresques, des harmonies verbales. Pour comprendre ses métaphores, il faut négliger tout élément accessoire et essayer de déchiffrer la pensée principale qui se présente en des formules analogues à celles des mathématiciens. Chez Valéry, même l'arrangement habile des mots soulignant la valeur des consonnes et des voyelles semble être calculé scientifiquement :

J'illumine
La diminution divine
De tous les feux du Séducteur.

(*Ebauche d'un serpent. Poésies*, 168.)

rêvant que le futur lui-même
Ne fut qu'un diamant fermant le diadème
Où s'échange le froid des malheurs qui naîtront
Parmi tant d'autres feux absolus de mon front.

(*Jeune Parque. Poésies*, 83.)

Ghil et Valéry, ainsi que leurs imitateurs, s'écartent de la forme idéale rêvée par Mallarmé. Le Maître visa une métaphore parfaite où se réunissent dans une seule figure complète tous les éléments nécessaires à la réalisation de l'idée principale. Dans les types métaphoriques évolués par Ghil et par Valéry, l'équilibre est détruit, le centre d'intérêt déplacé. D'un côté, tout est sacrifié à un jeu savant de consonnes et de voyelles ; de l'autre, tout est concentré sur l'expression de la pensée par des procédés plutôt mathématiques.

En général, les écrivains qui ont suivi Mallarmé n'ont jamais voulu essayer d'imiter sa métaphore. Ils la trouvent trop particulière, créée tout spécialement pour servir cette Littérature pure et absolue envisagée par le Maître.

Ainsi, la métaphore mallarméenne reste unique au monde, isolée dans sa perfection pure. Bien formée, pleine de signification, elle se montre mélodieuse, riche de suggestion et d'évocation. C'est un instrument complexe et travaillé, subtil et nuancé, destiné à révéler de la manière la plus parfaite chaque pensée passagère, chaque sentiment, chaque vision de l'auteur. C'est le moyen d'expression d'un poète idéaliste qui observe et qui réfléchit, qui se voue à prodiguer sa science prestigieuse de la langue française à la recherche d'un idéal absolu et illusoire.

VU LE 21 FÉVRIER 1938 :

*Le Doyen de la Faculté des Lettres
de l'Université de Paris,*

J. VENDRYES.

VU ET PERMIS D'IMPRIMER :

Le Recteur de l'Académie de Paris,

G. ROUSSY.

BIBLIOGRAPHIE

ŒUVRES DE STÉPHANE MALLARMÉ

Poésie.

- Après-midi d'un faune*, illustrations par E. Manet. Paris, A. Derenne, 1876, in-4°, 12 pages (B. N. rés. m Ye 110).
Poésies photolithographiées du manuscrit définitif. Paris, éditions de la Revue indépendante, 1887, in-fol., 72 pages (B. N. rés. g Ye 12).
Poésies (en épreuves), 1887. (B. N. rés. g Ye 32).
Poésies, portrait de Stéphane Mallarmé d'après Renoir. Gravures sur cuivre et sur bois par Achille Ouvré. Paris, Les Marges, 1926, in-4°, 167 pages.
Poésies. Paris, N. R. F., 1934, in-12, 172 pages.
Album de vers et de prose. Bruxelles, Paris, Librairie Nouvelle, Librairie Universelle, 1887, in-16, 220 pages.
Vers et prose, morceaux choisis. Paris, A. Perrin, 1925, in-12, 221 pages.
Un coup de dés jamais n'abolira le hasard. Paris, N. R. F., 1914, gr. in-4°, 22 pages.
Madrigaux. Paris, éditions de la Sirène, 1920, gr. in-4°, 64 pages non chiffrées, 25 pages.
Vers de circonstance. Paris, N. R. F., 1920, in-12, xii-192 pages.

Prose.

- La dernière mode*, gazette du monde et de la famille. Paris, 6 septembre au 21 décembre 1874, in-fol. (B. N. rés. Lc ⁴ 173).
Pages. Bruxelles, E. Deman, 1891, gr. in-8°, 192 pages.
Villiers de l'Isle-Adam (Les Miens). Bruxelles, P. Lacomblez, 1892, in-8°, 78 pages. (Br. Museum 010662. e. 26).
La Musique et les lettres (*Déplacement avantageux* : essai du *Figaro* du 17 août 1894). Paris, Perrin et C^{ie}, 1895, in-12, 84 pages.
Divagations. Paris, Charpentier, 1897, in-12, 377 pages.
Igitur ou la folie d'Elbehnon. Paris, N. R. F., 1925, in-8°, 81 pages, 3 pages en fac-similé.
Diptyque II. Paris, Librairie de France, 1929, obl. in-8°, 30 pages. (B. N. rés. p. Z 849).

Etudes philologiques.

- Les Mots anglais*, petite philologie à l'usage des classes et du monde. Paris, chez Truchy, 1877, in-12, xxxv-352 pages. (B. N., rés. p. x-345).
- Favorite Tales* for very young children, texte de J. Stephens, annotations de Stéphane Mallarmé. Paris, At Truchy's, 1885, in-16, 216 pages.
- Thèmes anglais* pour toutes les grammaires. (Préface de Paul Valéry). Paris, N. R. F., 1937, in-12, 297 pages.

Préfaces.

- Vathek* de William Beckford, préface de Stéphane Mallarmé. Paris, A Labitte, 1876, in-8°, 190 pages (préface, 40 pages).
- Traité du verbe* de René Ghil, Avant-dire de Stéphane Mallarmé. Paris, chez Giraud, 1886, in-4°, 30 pages (avant-dire, p. 5-7.)
- Iconographies* (Laurent Tailhade) de F. A. Cazals : préface de Mallarmé. Paris, Bibliothèque de la Plume, 1894, in-8°, 18 pages (préface, p. 3-5).
- Raisins bleus et gris* de Léopold Dauphin : avant-dire de Mallarmé. Paris, L. Vanier, 1897, in-18, vii-108 pages.
- Premiers et derniers vers* de Charles Guérin : préface au *Sang des Crépuscules* de Stéphane Mallarmé. Paris, Mercure de France, 1923, in-8°, 184 pages (préface, p. 87-88).

Traductions.

- Le Corbeau*, traduction française de Stéphane Mallarmé, illustrations par E. Manet. Paris, R. Lesclide, 1875, in-folio, 10 pages.
- L'Etoile des jées* de M^{me} W. C. Elphinstone Hope : traduction de l'anglais par Stéphane Mallarmé. Paris, G. Charpentier, 1881, in-4°, 90 pages, 10 feuillets gravures hors texte.
- Les Dieux antiques*, nouvelle mythologie illustrée d'après George W. Cox. Paris, J. Rothschild, 1880, in-4°, 320 pages.
- Les Dieux antiques*, nouvelle mythologie d'après George W. Cox. Paris, N. R. F., 1925, in-8°, 310 pages.
- Les poèmes d'Edgar Poe*, traduction de l'anglais par Mallarmé. Bruxelles, E. Deman, 1888, in-4°, 196 pages.
- Les poèmes d'Edgar Poe*, traduction de l'anglais par Mallarmé. Paris, N. R. F., 1928, in-8°, 213 pages.
- Le « Ten O'clock »* de M. Whistler, traduction anglaise de Stéphane Mallarmé. Paris, librairie de la Revue Indépendante, in-18, 29 pages.
- Contes Indiens* (*Le portrait enchanté, La fausse vieille, Le mort vivant, Nala et Damayanti*). Paris, L. Carteret, 1927, in-8°, 103 pages. (B. N., rés m Y² 270.)

Lettres.

- Diptyque de Flandre, Triptyque de France*, de R. de Montesquiou, lettres de Mallarmé à de Montesquiou. Paris, Éditions E. San-sot, 1921, in-8°, 290 pages. (Lettres, p. 218-80.)
- Five letters from Stéphane Mallarmé to Algernon Charles Swinburne*, with a note by De V. Payen-Payne. London, privately printed, 1922, in-8°, 16 pages (Br. Museum 8 C 576.52).
- Autobiographie*, lettre à Verlaine, avant-dire de Dr. Edmond Bonriot. Paris, A. Messein, 1924, gr. in-4°, 24 pages non chiffrées, 12 pages.
- Lettres de Mallarmé à Aubanel et Mistral*, précédées de *Mallarmé à Tournon*, de Gabriel Faure. Paris, Maison du Livre, 1924, in-8°, 46 pages.
- Odilon Redon* de C. Roger-Marx, lettre inédite (p. 17). Paris, N. R. F., 1925, in-16, 20 pages.
- Bibliographie de Stéphane Mallarmé de Monda et Montel*. Lettres de Mallarmé à Verlaine et à Verhaeren. Paris, L. Giraud-Badin, 1927, in-8°, 99 pages. (Lettres, p. 6-7, 57-58.)
- Dix-neuf lettres de Stéphane Mallarmé à Emile Zola*. Paris, La Centaine, 1929, in-8°, 75 pages.
- Œuvres choisies* d'A. Samain, lettre reproduite en fac-similé. Paris, Mercure de France, 1931, in-8°.

OUVRAGES GÉNÉRAUX

- BACOURT (P. D.) et CUNCLIFFE (J. W.). — *French literature during the last half century*. London, Macmillan and Co, 1923, in-8°, vi-407 pages.
- BARAT (Emmanuel). — *Le style poétique et la révolution romantique*. Paris, Hachette et C^{ie}, 1904, in-8°, viii-310 pages.
- BARRE (André). — *Le symbolisme*, essai historique sur le mouvement poétique en France de 1885-1900. Paris, Jouve et C^{ie}, 1911, in-8°, x-414 pages.
- BEAUJON (Georges). — *L'Ecole symboliste*. Basel, Buchdruckerei von Fr. Burgin, 1900, in-4°, 43 pages.
- BELLOT (Étienne). — *Les symboles, synthèse d'art social*. Paris, A. Michalon, 1908, in-8°, 64 pages.
- BONNEAU (Georges). — *Le symbolisme dans la poésie française contemporaine*. Paris, Boivin et C^{ie}, 1930, in-16, viii-143 pages.
- BOSCHOT (Adolphe). — *Chez nos poètes*. Paris, librairie Plon, 1925, in-16, iv-243 pages.
- BOUVIER (Emile). — *Initiation à la littérature d'aujourd'hui*. Paris, Renaissance du livre, 1927, in-16, 271 pages.
- BREMOND (Henri). — *La poésie pure*. Paris, Grasset, 1916, in-16, 323 pages.

- BRISSON (Adolphe). — *Pointes sèches*. Paris, A Colin et C^{ie}, 1898, in-12, 360 pages.
- BYVANCK (W. G. C.). — *Un Hollandais à Paris en 1891*. Paris, Perrin et C^{ie}, 1892, in-16, 308 pages.
- CAMBIAIRE (C. P.). — *The influence of Edgar Allan Poe in France*. New-York, Stechert and C^o, 1927, in-8^o, 332 pages.
- CARNOY (A.). — *La science du mot*. Louvain, Éditions « Universitas », 1927, in-8^o, 426 pages.
- CHARLES-BADOVIN (L.). — *Le symbole chez Verhaeren*. Genève, Éditions Mongenet, 1924, in-8^o, 265 pages.
- CHARPENTIER (John). — *Le symbolisme*. Paris, Les arts et le livre, 1927, in-8^o, 137 pages.
— *De Joseph Delorme à Paul Claudel*. Paris, Les Œuvres représentatives, 1931, in-8^o, 304 pages.
- CHÉRIX (R. B.). — *L'esthétique symboliste* (thèse). Fribourg, imprimerie de l'Œuvre de Saint-Paul, 1922, in-8^o, 52 pages.
- CHISHOLM (A. E.). — *The Art of Arthur Rimbaud*. Melbourne University Press, 1930.
- COOPERMAN (Hayse). — *The Aesthetic of Stéphane Mallarmé*. New York City, 1933, in-8^o, 302 pages.
- COX (Sir G. W. Bart). — *A manual of mythology*. London, Longmans, Green and C^o, 1867, in-8^o, 253 pages.
- DUJARDIN (Eduard). — *De Stéphane Mallarmé au prophète Ezechiel et essai d'une théorie du réalisme symbolique*. Paris, Mercure de France, 1919, in-12, 85 pages.
— *Mallarmé par un des siens*. Paris, Messein, 1936, in-12, 236 pages.
- DUPUY (Ernest). — *Victor Hugo*. Paris, Boivin et C^{ie}, 1887, in-8^o, 320 pages.
- ELLIS (Arthur). — *Stéphane Mallarmé in English verse*, introduction de G. Turquet-Milnes. London, Jonathan Cape Ltd., 1927, in-8^o, 160 pages.
- EPSTEIN (Jean). — *La poésie d'aujourd'hui*. Paris, Éditions de la Sirène, 1921, in-8^o, 221 pages.
- ESCOUBE (Paul). — *Préférences*. Paris, Mercure de France, 1913, in-18, 360 pages.
- FABUREAU (Hubert). — *Stéphane Mallarmé*. Paris, Nouvelle Revue Critique, 1933, in-8^o, 95 pages.
- FAURE (Gabriel). — *Ames et décors romanesques* (Mallarmé à Tournon). Paris, Charpentier, 1925, in-8^o, 208 pages.
- FERRAN (André). — *L'Esthétique de Baudelaire*. Paris, Hachette et C^{ie}, 1933, in-8^o, xii-735 pages.
- FONTAINAS (André). — *Mes souvenirs du symbolisme*. Paris, Nouvelle Revue Critique, 1928, in-8^o, 17 pages.
- FRY (Roger). — *Poems by Stéphane Mallarmé*, introduction de R. Fry, commentaires de Charles Mauron. London, Chatto and Winders, 1936, in-8^o, xii-307 pages.
- GHIL (René). — *Les dates et les œuvres*. Paris, Éditions G. Crès et C^{ie}, 1923, in-16, xvi-339 pages.
- GIDE (André). — *Prétextes*. Paris, Mercure de France, 1913, in-18, 307 pages.

- GOSSE (Edmond). — *Questions at Issue*. London, William Heinemann, 1893, in-8°, xii-333 pages.
- GOURMONT (Rémy de). — *L'Idéalisme*. Paris, Mercure de France, 1893, in-12, 60 pages.
- *Esthétique de la langue française*. Paris, Mercure de France, 1899, in-8°, 324 pages.
- *La culture des idées*. Paris, Mercure de France, 1900, in-16, x-307 pages.
- *Promenades littéraires II (La dernière mode de Stéphane Mallarmé)*. Paris, Mercure de France, 1920, in-16, p. 33-48.
- *Promenades littéraires IV. (Stéphane Mallarmé)*. Paris, Mercure de France, 1920, in-16, p. 1-18.
- *Le livre des masques I*. Paris, Mercure de France, 1923, in-12, 270 pages.
- *Le problème du style*. Paris, René Kieffer, 1925, in-8°, 334 pages.
- HOBBOHM (F.). — *Die Bedeutung französischer Dichter in Werk und Wellenbild*. S. Mallarmé. Markurg u Lahn, N. G. Elwert, 1931, in-8°, ix-155 pages.
- HUGHES (R.). — *C. J. Brennan : an essay in values*. Sidney, Stephenson and Co, 1934.
- HUGUET (Edmond). — *Le sens de la forme dans les métaphores de Victor Hugo*. Paris, Hachette et C^{ie}, 1904, in-8°, 393 pages.
- *La couleur, la lumière et l'ombre dans les métaphores de Victor Hugo*. Paris, Hachette et C^{ie}, 1905, in-8°, viii-382 pages.
- HURET (Jules). — *Enquête sur l'évolution littéraire*. Paris, Charpentier, 1913, in-12, xxi-455 pages.
- JAMMES (Francis). — *Leçons poétiques*. Paris, Mercure de France, 1930, in-16, 288 pages.
- JOUSSAIN (André). — *L'Esthétique de Victor Hugo ; le pittoresque dans le lyrisme et dans l'épopée*. Paris, Boivin et C^{ie}, 1920, in-8°, 223 pages.
- KAHN (Gustave). — *Symbolistes et décadents*. Paris, Librairie L. Vanier, 1902, in-18, 404 pages.
- *Silhouettes littéraires*. Paris, Éditions Montaigne, 1925, in-16, 125 pages.
- LE BLOND (Maurice). — *Essai sur le naturalisme*. Paris, Mercure de France, 1896, in-12.
- MAROUZEAU (J.). — *Lexique de la terminologie linguistique*. Paris, P. Genthner, 1933, in-8°, 205 pages.
- MARTINO (P.). — *Parnasse et symbolisme (1850-1900)*. Paris, librairie A. Colin, 1935, in-16, 220 pages.
- MAUCLAIR (Camille). — *Princes de l'esprit*. Paris, Librairie P. Ollendorff, s. d., in-8°, 317 pages.
- *Le soleil des morts*. Paris, Librairie P. Ollendorff, 1898, in-18, 319 pages.
- *L'Art en silence*. Paris, Sociétés d'éditions littéraires et artistiques, 1901, in-18, vii-340 pages.
- *Servitude et grandeur littéraires*. Paris, Librairie P. Ollendorff, 1922, in-16, 256 pages.
- *Le génie d'Edgar Poe*. Paris, Albin-Michel, 1925, in-16, 319 pages.

- MAUCLAIR (Camille). — *Mallarmé chez lui*. Paris, E. Grasset, 1935, in-8°, 190 pages.
- MENDÈS (Catulle). — *La légende du parnasse contemporain*. Bruxelles, A. E. Brancart, 1884, in-16, 303 pages.
— *Le mouvement poétique français de 1867-1900* (rapport). Paris, E. Fasquelle, 1903, in-8°, viii-340 pages.
- MIDDLETON-MURRY (John). — *Countries of the mind II*. Oxford, University Press, 1931, in-8°, 206 pages.
- MOCKEL (Albert). — *Stéphane Mallarmé, un héros*. Paris, Mercure de France, 1899, in-12, 69 pages.
- MONDA et MONTEL. — *Bibliographie de Stéphane Mallarmé*. Paris, L. Giraud-Badin, 1927, in-8°, 99 pages.
- MONTESQUIOU (R. de). — *Diptyque de Flandre, Triptyque de France*. Paris, Éditions E. Sansot, 1921, in-8°, 290 pages.
- MORNET (Daniel). — *Histoire de la clarté française*. Paris, Payot, 1929, in-8°, 359 pages.
- MOULHIADE (Henri). — *Le symbolisme et sa floraison poétique de 1860 à 1910*. Le Puy-en-Velay, Payriller, Ronchon et Gamon, 1911, in-8°, 35 pages.
- MUHLFELD (Lucien). — *Le monde où l'on imprime*. Paris, Perrin et C^{ie}, 1897, in-16, 308 pages.
- NAUMANN (Walter). — *Der Sprachgebranch Mallarmé's*. Marburg, Buckdruckerei Hermann Bauer, 1936, in-8°, xx-230 pages.
- OSMONT (Anne). — *Le mouvement symboliste*. Paris, Maison du Livre, 1917, in-16, xv-168 pages.
- PELLISSIER (Georges). — *Le mouvement littéraire contemporain*. Paris, Hachette et C^{ie}, 1901, in-16, vii-302 pages.
- POE (Edgar Allan). — *The complete poetical works of Edgar Allan Poe with three essays on poetry*. Oxford University Press, 1909, in-8°, 316 pages.
- POIZAT (Alfred). — *Le symbolisme, de Baudelaire à Claudel*. Paris, Renaissance du Livre, s. d., in-16, 19 pages.
— *La poésie contemporaine, de Mallarmé à M. Paul Valéry*. Monaco, Société de conférences, 1927, in-8°, 35 pages.
- PORCHÉ (François). — *Poètes français depuis Verlaine*. Paris, Nouvelle Revue critique, 1929, in-16, 240 pages.
- RAYNAUD (Ernest). — *La mêlée symboliste*. Paris, Renaissance du Livre, s. d., in-8°, 222 pages, 3 vol.
- REBOUX et MULLER. — *A la manière de...* (troisième série). Paris, B. Grasset, 1913, in-16, 307 pages.
- RÉGNIER (Henri de). — *Figures et caractères*. Paris, Mercure de France, 1911, in-18, 351 pages.
— *Faces et profils*. Paris, La Centaine, 1931, in-12, 83 pages.
- RENOUVIER (Charles). — *Victor Hugo, le poète*. Paris, A Colin et C^{ie}, 1912, in-12.
- RHODES (S. A.). — «*La dernière mode*» de Stéphane Mallarmé. New-York Publications of the Institute of French Studies, Inc., 1933, in-8°, 107 pages.
- RIETMANN (Charles E.). — *Vision et mouvement chez Stéphane Mallarmé*. Paris, Presses modernes, 1932, in-8°, xxvii-52 pages.

- RIGAL (Eugène). — *Victor Hugo, poète épique*. Paris, Boivin et C^{ie}, 1900 in-8°, xxxviii-332 pages.
- ROBERTSON (M. E. J.). — *L'Épithète dans les œuvres lyriques de Victor Hugo*. Paris, H. Champion, 1926, in-8°, 559 pages.
- ROINARD (P. N.). — *La poésie symboliste : nos maîtres et nos morts*. Paris, l'Édition, 1908, in-16, 252 pages.
- ROYÈRE (Jean). — *Mallarmé, précédé d'une lettre de Paul Valéry*. Paris, Messein, 1931, in-16, 191 pages.
- *Frontons I*. Paris, Éditions Scheur, 1932, in-12, 221 pages.
- SEYLAZ (Louis). — *Edgar Poe et les premiers symbolistes français* (thèse). Lausanne, imprimerie la Concorde, 1923, in-8°, 184 pages.
- SOULA (Camille). — *La poésie et la pensée de Stéphane Mallarmé ; essai sur le symbole de la chevelure*. Paris, Champion, 1926, in-16, 61 pages.
- *La poésie et la pensée de Stéphane Mallarmé ; notes sur le Toast funèbre*. Paris, Champion, 1929, in-12, 31 pages.
- *La poésie et la pensée de Stéphane Mallarmé : Un coup de dés*. Paris, Champion, 1931, in-4°, 45 pages.
- SOUZA (Robert de). — *Où nous en sommes : la victoire du silence*. Paris, librairie H. Floury, 1906, in-8°, 168 pages.
- SPAIER (Albert). — *La pensée concrète, essai sur le symbolisme intellectuel*. Paris, librairie Félix Alcan, 1927, in-8°, 447 pages.
- SPURGEON (C. F. E.). — *Shakespeare's imagery and what it tells us*. Cambridge University Press, 1935, in-8°, xv-408 pages.
- TAUPIN (René). — *L'influence du symbolisme français sur la poésie américaine (1910-1920)*. Paris, Champion, 1929, in-8°, 303 pages.
- THIBAUDET (Albert). — *La poésie de Stéphane Mallarmé*. Paris, N. R. F., 1929, in-16, 468 pages.
- THOMPSON (Vance). — *French portraits*. Boston, Richard G. Badger and C^o, 1900, in-8°, xiv-241 pages.
- VALÉRY (Paul). — *Fragments sur Mallarmé*. Paris, Ronald Davis, 1924, in-4°, 37 pages.
- *Lettre sur Mallarmé*. Paris, N. R. F., 1928, in-4°, 35 pages.
- *Variété II*. Paris, N. R. F., 1936, in-16, 273 pages.
- VERHAEREN (Emile). — *Impressions* (troisième série). Paris, Mercure de France, 1926, in-12, 261 pages.
- VERLAINE (Paul). — *Les hommes d'aujourd'hui : Mallarmé. Œuvres complètes*, t. V. Paris, Albert Messein, 1923, in-16, p. 340-347.
- *Les poètes maudits : Mallarmé. Œuvres complètes*, t. IV. Paris, Albert Messein, 1923, in-16, p. 36-48.
- VITTOZ (R.). — *Essai sur les conditions de la poésie pure*. Paris, Jean Budry et C^{ie}, 1929, in-8°, 219 pages.
- WINKEL (Joseph). — *Mallarmé, Wagner, Wagnerismus*. Buckelburg, H. Prinz, 1935, in-8°, 73 pages.
- WOOLEZ (Grange). — *Richard Wagner et le symbolisme français* (thèse). Paris, Presses universitaires de la France, 1931, in-8°, 176 pages.
- WYZEWA (Téodore de). — *Nos maîtres*. Paris, Perrin et C^{ie}, 1895, in-16, 364 pages.

PÉRIODIQUES CONSULTÉS

ŒUVRES DE STÉPHANE MALLARMÉ.

Poésie.

Ancienne ouverture d'Hérodiade. N. R. F., CLVIII, 1926, p. 513-16.

Poèmes inédits. Revue de France, 15 avril 1929, p. 631-44, 1^{er} janvier 1930, p. 59-71.

Prose.

Définition de la poésie. La Vogue, 18 avril 1886, p. 70-71.

Vers et musique en France. Entretiens politiques et littéraires, 1892, t. IV, p. 237-41.

Enquête franco-allemande. M. F., avril 1895, p. 20.

Affiche électorale. La Plume, 15 janvier 1896, p. 34.

Bulletin de vote. La Plume, 1^{er} février 1896, p. 96-97.

Diptyque. N. R. F., XXXII, 1929, p. 87-89.

Lettres.

Lettres à François Coppée, publiées par M. Jean Monval. R. D. M. 1^{er} octobre 1923, p. 659-74.

Lettres de Mallarmé à Mistral. M. F., 15, IV, 1924, p. 397-408, 1, V, 1924, p. 677-688.

Deux lettres inédites de Stéphane Mallarmé, publiées par M. Marlowe. M. F., 15, II, 1937, p. 423-26.

ARTICLES GÉNÉRAUX

ANONYME. — *Force of metaphor.* Scribner's 33 : March, 1903, p. 379-80.

AURIANT. — *Sur les vers retrouvés de Stéphane Mallarmé.* N. R. F., CCXXXVI, 1933, p. 836-839.

BARFIELD (O.). — *Metaphor.* New Statesman, 26 : March, 20, 1926, p. 708-710.

BARRÈS (Maurice). — *Quelques taches d'encre.* Le Gaulois, 15 juin 1919.

BATAULT (Georges). — *Les tendances de la poésie contemporaine.* M. F., 16 septembre 1912, p. 298-325.

BAUNIER (André). — *Les parnassiens et les symbolistes.* M. F., II, 1901, p. 375-388.

BERSAUCOURT (A. de). — *Une lettre de Glatigny à Mallarmé.* M. F., I-XI, 1906, p. 146-148.

BONNIOT (Edmond). — *Lettre.* N. R. F., XI, 2, 1913, p. 1044.

— *La genèse poétique de Mallarmé.* R. Fr., 15 avril 1929, p. 631-644.

— *Mallarmé et la vie.* R. Fr., 1^{er} janvier 1930, p. 59-71.

- BONNIOT-MALLARMÉ (G.). — *Mallarmé par sa fille*. N. R. F., CLVIII, 1926, p. 517-523.
- BRULÉ (A.). — *Un pensum de Mallarmé*. Revue anglo-américaine, I, 243, 1924.
- BRUNETIÈRE (F.). — *Symbolistes et decadens (sic)*. R. D. M., 1888, p. 213-226.
- CHANTAVOINE (Henri). — *La littérature inquiète*. Le Corr., 10 mars 1897, p. 967-976.
- CHARPENTIER (Henry). — *De Stéphane Mallarmé*. N. R. F., CLVIII, 1926, p. 537-545.
- CHASSÉ (Charles). — *Mallarmé universitaire*. M. F., I-X, 1912, p. 449-464.
- CLAUDEL (Paul). — *La catastrophe d'Igitur*. N. R. F., CLVIII, 1926, p. 531-536.
- COHN (Adolphe). — *The French Symbolists*. Bookman, Avril 1895, p. 161-64..
- COULON (Marcel). — *Les lettres de Mallarmé à Zola et la propriété des lettres émissives*. M. F., 15-V, 1929, p. 192-198.
- DELIOR (Paul). — *La femme et le sentiment d'amour chez Mallarmé*. M. F., 16-VII, 1910, p. 193-206.
- DUJARDIN (Eduard). — *La vivante continuité du symbolisme*. M. F., I-VII, 1924, p. 55-73.
- DUROCHER (Léon). — *L'Ebat du grimoire*. La Plume, 1^{er} juin 1896, p. 372-374.
- DOUMIC (René). — *L'Œuvre du symbolisme*. R. D. M., 15 juillet 1900, p. 431-442.
- ELIOT (T. S.). — *Note sur Mallarmé et Poe*. N. R. F., CLVIII, 1926, p. 524-526.
- FAGUET (Emile). — *Sur le symbolisme*. R. D. M., 15 janvier 1913, p. 398-412.
- FONTAINAS (André). — *De Mallarmé à Valéry*. R. Fr., 15 septembre 1927, p. 327-344.
— *Mallarmé et Victor Hugo*. M. F., 15 août 1932, p. 63-78.
- GHÉON (Henri). — *Léon Dierx et Stéphane Mallarmé*. N. R. F., VIII, 1912, p. 158-160.
— *Note sur Mallarmé*. N. R. F., IX-I, 1913, p. 290-296.
- GIDE (André). — *Contre Mallarmé*. N. R. F., I, 1909, p. 96-98.
— *Si le grain ne meurt*. N. R. F., XXII, 1924, p. 25-45:
- GIGNOUX (Régis). — *Devant la porte de Mallarmé*. Figaro, 10 juin 1912.
- GOURMONT (Rémy de). — *Les racines de l'idéalisme*. M. F., X-, 1904, p. 5-24.
— *Souvenirs du symbolisme, S. Mallarmé*. Le Temps, 12 octobre 1910.
— *L'Exegèse de Mallarmé*. Le Temps, 9 mars 1913.
- GRIERSON (Francis). — *Stéphane Mallarmé*. Atlantic Monthly, December 1903, p. 839-843.
- HUGHES (R.). — *Mallarmé : a study in esoteric symbolism*. 19th Century, 118, July 1934, p. 114-128.
- JEAN-AUBRY (G.). — *Banville, Mallarmé et leurs amis anglais*. Figaro, 2 juin 1923.
- LE BLOND (Maurice). — *Sur Stéphane Mallarmé*. La Plume, 1^{er} octobre 1898, p. 597-598.

- MABILLEAU (L.). — *Le sens de la vue chez Victor Hugo*. R. D. M., 15 octobre 1890, p. 834-859.
- MATULKA (Barbara). — *Letters of Mallarmé and Maeterlinck to Richard Hovey*. Romanic Review, July, September 1927, p. 233-237.
- MENDÈS, (Catulle). — *Belles Lettres et les environs : Stéphane Mallarmé*. Figaro, 10 août 1902.
- MOCKEL (Albert). — *La littérature des images*. La Wallonie, 1887, t. I, p. 401-409.
- MOORE (George). — *Mes souvenirs sur Mallarmé*. Figaro, 13 octobre 1923.
- MORÉAS (Jean). — *Un manifeste littéraire, le symbolisme*. Figaro, supplément littéraire, 18 septembre 1886.
— *Stéphane Mallarmé*. La Plume, 15 octobre 1898, p. 609-612.
- MORICE (Charles). — *Stéphane Mallarmé*. La Plume, 15 mars 1896, p. 172-175.
- MYRICK (Arthur B.). — *A note on a sonnet of Stéphane Mallarmé*. Mod. Lang. Notes, XXII, 4, 1907, p. 127.
- PECK (Harry T.). — *Stéphane Mallarmé*. Bookman (N. Y.), novembre 1898, p. 227-229.
- POIZAT (Alfred). — *Mallarmé*. R. Par., IV, 1918, p. 171-202.
— *Mallarmé et son école*. Le Corr., 25 août 1923, p. 696-712.
- RAMBAUD (Henri). — *Poétique de Mallarmé*. N. R. F., CLVIII, 1926, p. 548-552.
- RÉGNIER (Henri de). — *Stéphane Mallarmé*. R. Par., 1^{er} octobre 1898, p. 569-583.
- RETTÉ (Adolphe). — *Aspects*. La Plume, 1897, p. 272-277, p. 655-658.
- RODENBACH (Georges). — *Stéphane Mallarmé*. Figaro, 13 septembre 1898.
- SAURAT (Denis). — *La nuit d'Idumée : Mallarmé et la cabale*. N. R. F., CCXIX, 1931, p. 920-931.
- SCHINZ (A.). — *D'où sort l'« Après-midi d'un faune » de Mallarmé ?* Mod. Lang. Notes, novembre 1937, p. 485-487.
- SHERARD (Robert H.). — *Paris Letter*. Bookman, April 1898, p. 150-152.
- TAILHADE (Laurent). — *Quelques fantômes de jadis*. Oui, 5 octobre 1918.
- THIBAUDET (Albert). — *Mallarmé et Rimbaud*. N. R. F., XVIII, 1922, p. 199-206.
— *Réflexions sur la littérature*. N. R. F., CLVIII, 1926, p. 553-561.
— *Mallarmé en Angleterre et en Allemagne*. N. R. F., XXX, 1928, p. 95-101.
— *La Révolution des Cinq*. R. Par., 15 août 1934, p. 772-806.
- VALÉRY (Paul). — *Je disais quelquefois à Stéphane Mallarmé*. N. R. F., XXXVIII, 1932, p. 824-843.
- VIÉLÉ-GRIFFIN (F.). — *Stéphane Mallarmé : esquisse orale*. M. F., 15, II, 1924, p. 22-33.
- WYZEWA (T. de). — *M. Mallarmé : notes*. La Vogue du 5 au 12 juillet 1886, p. 361-375, du 12 au 19 juillet 1886, p. 414-424.
- ZÉRÉGA-FOMBONA (A.). — *Le symbolisme français et la poésie espagnole moderne*. M. F., 1, IX, 1919, p. 193-224.

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION	3
CHAPITRE I. — La métaphore mallarméenne	7
— II. — Le démon de l'analogie	20
— III. — Les thèmes des métaphores mallarméennes	56
— IV. — Les formes des métaphores mallarméennes	121
— V. — Le perfectionnement des métaphores mallarméennes	163
— VI. — Le rôle des métaphores	185
CONCLUSION.	198
BIBLIOGRAPHIE	201



IMP. P. ANDRÉ
PARIS